زخارف
المنزل النوبى



1160

تأليف: ماريان ونزل
ترجمة: فؤاد محمد عكود
مراجعة: حسان على

زخارف
المنزل النوبى

المركز القومى للترجمة
المشروع القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ١١٦٠
- زخارف المنزل النوبى
- ماريان ونزل
- فؤاد عكود
- حسان على
- الطبعة الأولى ٢٠٠٧

هذه ترجمة كتاب :

House Decoration in Nubia

by : Marian Wenzel

Originally published in Great Britain by Gerald Duckworth & Co Ltd under the abovementioned title.

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

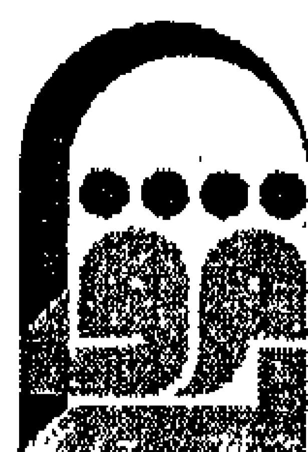
e.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

زخارف
المنزل النوبى

تأليف : ماريان ونزل

ترجمة : فؤاد عكود

مراجعة : حسان على



٢٠٠٧

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

ونزل ، ماريان
زخارف المنزل النوبى تأليف : ماريان ونزل ، ترجمة : فؤاد عكود ،
مراجعة : حسان على، ط١ - القاهرة - المركز القومى للترجمة ،
٢٠٠٧ ،
٣٦٨ ص ، ٢٤ سم
١ - العمارة المنزلية
(أ) عكود ، فؤاد (مترجم)
(ب) على ، حسان (مراجع)
(جـ) العنوان ٧٢٨

رقم الإيداع ٢٠٠٧/٢٦٤١٣
الترقيم الدولى x - 570 - 437 - 977
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

إهداء الترجمة

إلى الأخ والصديق يحيى مختار؛ إذ لولا تشجيعه ومتابعته ما كان لهذه الترجمة أن تتم .

قائمة اللوحات

١/ جمىّ ، مرشد، تفاصيل اللوحة رقم ٧٨ . شعر كتبه صاحب المنزل قبل مغادرته منزله فى العام ١٩٦٤ .

٢/ خشم القربة موقع إعادة توطين السكان النوبيين السودانيين.

٣/ جمىّ، مرشد، تفاصيل حائط منزل مبنى بالجالوص.

٤/ سرس، سرس – تحالى ، أجريمشو ، خريطة منزل مبنى بفناء داخلى وخارجى.

٥/ كوشة، فركة، أوسرمات. منزل مبنى بالجالوص.

٦/ عكاشة، أوكما، إيرساب ،رجال يضعون قضبان السكك الحديد لاستخدامها عوارض للسقف.

٧/ جمىّ ، مرشد، نسج البروش من سعف الدوم.

٨/ جمىّ ، مرشد، غطاء طبق خوص معلّق على إفرين، زخارف مرسومة.

٩/ عنيبة، النوبة المصرية، زخارف داخلية لحائط المنزل بالبروش المطوية وبالأطباق وحجمان من أطباق الخوص.

١٠/ علم صغير، أو منشة (مروحة) من النوع المستخدم فى الأعراس.

١١/ الدويشات، ملك الناصر، تورموك، عريس يرتدى قلادة الجيرتق ويحمل السيف والعصا التقليديين.

١٢/ دبيرة، قرون معلّقه فوق الباب للحماية ضد العين الشريرة.

١٣/ سرس، سمنه، سوكاتور، زخرفة مدخل بالأصداف صنعته امـرأة فـي العام ١٩٣٩م.

١٤ /جمىّ ، مرشد، زخرفة جدار بصور لفتيات الجدار من أغطية صناديق الحلوى.

١٥/ سرّة شرق، عتبة باب من الحجر الرملى من عمل سالم على فى العام ١٩٣٥م.

١٦/ أشكيت ، صانع الأقفال عبد الله خير السيد.

١٧/ كوشه، دال، ديفانى، زخرفة جدار من عمل تلاميذ المدارس، وقفل خشبى نموذجى.

١٨/ أشكيت ، الصحابة ، أنقاض منزل، بواجهة مرسومة وزخرفة منحوتة، أضافها صاحب الدار.

١٩/ غرب دغيم ، حلة الكنوز . رسم للتعبير عن العودة من مكة بعد أداء مناسك الحج.

٢٠/ جمىّ، أمكه شرق، نوبينوج رسم جيرى، حوالى عام ١٩٥٩م على الحائط الجنوبى.

٢١/ جمىّ ، أمكا شرق، نوبينوج ، رسم جيرى فى المظلة الخارجية المواجهة للشمال.

٢٢/ جمىّ ، أمكا شرق، نوبينوج ، صورة للملكة إليزابيث ،رسمها صبرى فى حجرة جلوس الرجال، الحائط الشرقى ، حوالى عام ١٩٥٩م.

٢٣/ جمىّ أمكا ، نوبينوج ، وعل وتمساح من رسم صبرى على الحائط الشرقى لغرفة جلوس الرجال، حوالى عام ١٩٥٩م.

٢٤/ غرب دبروسة ، حلة الكنوز ، تقليد لقبرولى صنعه أطفال المدارس.

٢٥/ الدويشات ، أمبيكول، أنقاسا ، طبع جير بالكفوف على حائط خارجي.

٢٦/ جميّ غرب ، رسم نسائى تقليدى .

٢٧/ جميّ مرشد، رسم حائط مستمد من الفن النسائى التقليدى.

٢٨/ جنوب وادى حلفا ، مدخل زخرفة بالنحت الطينى البارز.

٢٩/ جميّ، مرشد من رسم محمد حامد حسين.

٣٠/ جميّ مرشد، من رسم محمد عيسى فى العام ١٩٦١ .

٣١/ جميّ ، مرشد ، رسم موقّع باسم الفنان أحمد كرفتي.

٣٢/ جميّ ،مرشد، المدخل الغربى من رسم محمد سليمان ١٩٤٢، على رسم نسائى على الطين.

٣٣/ جميّ ، مرشد، تمساح من إنجاز ملك محمد حسن.

٣٤/ جميّ، مرشد، من رسم ملك محمد حسن.

٣٥/ جميّ، مرشد، من رسم ملك محمد حسن.

٣٦/ جميّ ، مرشد، رسم موقّع باسم الفنانين نصر الدين وشداد.

٣٧/ جميّ ، مرشد، رسم على حائط رسمه مجهول.

٣٨/ أشكيت ، مدخل غربى رسمه أحمد بتول فى أوائل الثلاثينيات.

٣٩/ أشكيت واجهة غربية لمبنى ، من إنجاز أحمد بتول حوالى عام ١٩٣٠م.

٤٠/ أشكيت ، واجهة غربية لمبنى من إنجاز أحمد بتول، بعد فترة وجيزة من فيضان عام ١٩٤٦ .

٤١/ أشكيت واجهة مبنى من إنجاز أحمد بتول ١٩٢٨، نحت بارز على الطين.

٤٢/ سـرس ، سمـنه، بشنقـى، المزخـرف كسبانة حسـن طفول أمام باب منزله الخاص.

٤٣ / أشكيت ، نحت بارز لديوان، نحت داخل سطح من الجـيـر الأبيض وضع فوق طين داكن.

٤٤ / أشكيت ، نحت بارز على واجهة مبنى من عمل أحمد بتول، ١٩٤٨ م.

٤٥/ دبيرة ، حلة دهب ، مدخل داخلى للديوان، زخرفه خميس من الجنوب فى العام ١٩٣٤م.

٤٦/ دبيرة، هسا، كمجانا ، واجهة غربية من عمل أحمد بتول ، ١٩٣٣م.

٤٧ / أشكيت ، واجهة غربية من إنجاز أحمد بتول ١٩٣٨م.

٤٨/ أشكيت ، تفاصيل اللوحة رقم ٤٧ .

٤٩/ بلانة ، النوبة المصرية ،أسد من إنجاز عبده بتول .

٥٠ / أشكيت ، حلة حاكمنركى ،الواجهة الغربية من إنجاز صالح ميرغنى ١٩٣٩ .

٥١ / أشكيت ، حلة حاكمنركى ، تفصيل اللوحة ٥٠ .

٥٢ / أشكيت ، حاكمنركى ، الواجهة الغربية من إنجاز صالح ميرغنى ١٩٣٩ ، صنع مشابهًا للتى فى اللوحات ٥٠ و ٥١ .

٥٣/ دبيرة ، مكان ميلاد جابر باب الخير ، المدخل الغربى من زخرفته فى حوالى عام ١٩٤٠ .

٥٤/ وادى حلفا ، جابر باب الخير وهو يقوم بعمل نحت طينى بارز لتمساح.

٥٥/ وادى حلفا، تمساح ، أنجزه جابر باب الخير فى مارس ١٩٦٤م.

٥٦/ وادى حلفا ، مقر بعثة نيو مكسيكو ، تفاصيل اللوحة ٥٥ .

٥٧/ أرقين ، عمل مبكّر لجابر باب الخير ، عمله فى أواخر العشرينيات.

٥٨/ دبيرة حلة شبكة، واجهة من عمل جابر باب الخير فى العام ١٩٤٤ .

٥٩/ دبيرة حلة شبكة، واجهة غربية من عمل جابر باب الخير فى العام ١٩٤٤ .

٦٠/ دبيرة ، رسم حائط داخلى من عمل جابر باب الخير لعرس فى عام ١٩٤٧ .

٦١ / أشكيت ، حلة أرّى ، واجهة غربية من إنجاز حسن عربى ١٩٤٢م.

٦٢ / أشكيت ، حلة شارنو كيجا، واجهة غربية من إنجاز حسن عربى.

٦٣ / أشكيت حلة أرّى ، واجهة غربية من إنجاز حسن عربى عام ١٩٤٤ .

٦٤ / أشكيت ، منزل محمد أحمد سيد ، واجهة جنوبية من إنجاز حسن عربى فى العام ١٦٤٥ .

٦٥ / أشكيت ، عمل مبكّر ، لحسن عربى قبل عام ١٩٤١ .

٦٦ / أشكيت ، حلة جاكونونا ، زخرفة على الركن الجنوبى الغربى لمنزل من إنجاز داود عثمان عام ١٩٤٢ .

٦٧/ دبيرة حلة سيمس ،واجهة داود عثمان ، حوالى عام ١٩٤٢ .

٦٨/ أشكيت ، واجهة غربية من إنجاز حسن عربى فى منزل بزخرفة داخلية من عمل احمد بتول.

٦٩/ أشكيت ، حلة جاكونونا ، واجهة من إنجاز داود عثمان فى عام ١٩٤٢م.

٧٠/ أشكيت حلة جوكونونا ،تفصيل مدخل من إنجاز داود عثمان ١٩٤٢ .

٧١/ أشكيت حلة جوكونونا ، تفاصيل مدخل من إنجاز داود عثمان ظهرت فى اللوحات ٦٦/٦٩/٧٠ أنجزت فى عام ١٩٤٧ .

٧٢/جمىّ ، حلة ديفى نوج، واجهة غربيةِ من إنجاز داود عثمان فى عام ١٩٤٧ .

٧٣/ جمىّ ، حلة ديفى نوج ، تفاصيل من اللوحة رقم ٧٢ .

٧٤/ جمىّ ، حلة ديفى نوج ، تفاصيل من اللوحة رقم ٧٢ .

٧٥ / جمىّ ، حلة ديفى نوج ، تفاصيل من اللوحة رقم ٧٢ .

٧٦/ أرقين ، المزخرف حسن عربى . يقف داخل ديوان مهجور بلا سقف كان قد رسمه فى حوالى ١٩٤٥ .

٧٧/ بلانّة – النوبة المصرية – واجهة غربية من إنجاز عبده بتول، من الجير الأبيض والألوان البنيّه ، والزرقاء والذهبية على الطين.

٧٨/ جمىّ، مرشد واجهة غربية زخرفها محمد سليمان فى عام ١٩٤٢ .

٧٩/ جمىّ مرشد. مدخل غربى من إنجاز محمد سليمان فى العام ١٩٤٢ جامعًا الرسم والتصميم النقشى والنحت البارز.

٨٠/ جمىّ ، مرشد، الحائط الجنوبى لديوان من عمل محمد سليمان ، أنجزه فى عام ١٩٤٢ .

٨١/ جمىّ ، مرشد، الحائط الجنوبى لديوان فى اللوحة ٨٠ بنحت بارز من إنجاز محمد سليمان فى عام ١٩٤٢ .

٨٢/ جمىّ ، حلة السيد، مدخل فناء يؤدى إلى الدهليز فى اللوحة الملوّنة رقم ١٩ رسمها محمد سليمان فى عام ١٩٦١/١٩٦٢ .

٨٣/ جمىّ، حلة السيد، رسم من إنجاز محمد سليمان على حائط فناء بالقرب من المدخل فى اللوحة رقم ٨٢ وخارج الدهليز.

٨٤/ فرس شرق ، السيوى ، منزل بناه وزخرف واجهته الغربية محمد سليمان فى عام ١٩٤٦ .

٨٥/ جمىّ غرب، حلة الشيخ عبد القادر، كنيسة من القرون الوسطى، حاكم نوبى يرتدى تاج الإيبارك المقرّن ، يعلوه هلال على الساق.

٨٦/ جميّ غرب، حلة الشيخ عبد القادر، تفاصيل من اللوحة ٨٥ .

٨٧/ فرس غرب، الكاتدرائية الكبرى : رسم من العصور والوسطى لباب تحيط به قرون مرسومة على الباب .

٨٨/ فرس غرب . الكاتدرائية الكبرى ، زخرفة من القرون الوسطى، لطبلة تحيط بها قرون.

٨٩/ أبو سمبل ، معبد حتحور ، الحائط الجنوبي للآلهة البقرة.

٩٠/ أشكيت، حاشية لحمّالة زير للمياه من تصميم حسن عربي في عام ١٩٤٣ .

قائمة الأشكال

١٠/ أشياء مرفوعة لطرد العين الشريرة.

١١/ عمودية دبيرة، جميّ وسرس، زخارف تستخدم الأصداف.

١٢/ كوشة ، فركة ، جينجوركا ، موتيفات من رسومات شعبية للولى السيد أحمد الرفاعى.

١٣/ (أ) فرس غرب ، رسم يمثل لوحًا وآيات من القرآن الكريم.

١٤/ دبيرة شرق ، هسا ، رسم احتفالات بالعودة من الحج.

١٥/ كوشة، فركة شريف إركى : رسم من عمل العريس وهو ابن صاحب الدار.

١٦/ (أ) سرس ، أتيرى ، أتيرى. رسم تلميذ.

(د) كوشة ، مقراكا ، رسم تلميذ.

١٧/ أساليب لرسم شجرة النخيل، قديمًا وحديثًا.

١٨/ الدويشات ، ملك الناصر ، زخرفة حجرة جلوس من إنجاز صاحب المنزل.

١٩/ كوشة ، فركة ، رسم من إنجاز الفنان المصرى صبرى.

٢٠/ عمودية كوشة وعكاشة، علامات شعائرية ، ووقائية بالدم والطين.

٢١/ عمودية كوشة ، الدويشات وسرس ، رسم نسائى من النموذج أ.

٢٢/ عمودية ، جميّ ودبروسة وفرس، رسم نسائى من النموذج أ.

٢٣/ عمودية دبيرة وسرّة وفرس، رسم نسائى من النموذج ب.

٢٤/ سرّة شرق ، ضريح ولى.

٢٥/ كوشة وسركمتو وفركة من إنجاز عثمان أحمد خليل وولده إبراهيم عثمان أحمد.

٢٦/ كوشة وسركمتو ودشنا(أ) شباك من الصفيح المخرّم من إنجاز إبراهيم عثمان أحمد و(ب) رسم حائطى بطريقة الرسوم من خلال الثقوب (استنسل) من إنجاز أحمد أبكر.

٢٧/ عمودية جميّ ، نحت بارز لحيوان من عمل محمود محمد عثمان وعبدون محمد فضل.

٢٨/ عمودية سرس ودبيرة ، زخرفة منزل بأسلوب سرس.

٢٩/ عمودية كوشة ، دواليب (منورات) من عمل صالح حسن طفول من سرس وسمنة.

٣٠/ سرس و سرس تحالي وأقرمشو . رسم دهليز من إنجاز عثمان سليمان صالح.

٣١/ عمودية الدويشات وفرس ، نحوت بارزة لحيوانات.

٣٢/ عمودية دبيرة وأرقين وسرة ، زخارف من إنجاز أحمد بتول طبقًا للتسلسل الزمنى ١٩٢٧-١٩٣٥ .

٣٣/ عمودية دبيرة وأرقين ، زخارف من إنجاز أحمد بتول من عام ١٩٣٠ وحتى ١٩٥٠ تقريباً.

٣٤/ عمودية دبيرة وأشكيت ، رسم بارز من عمل عبد العزيز الأمين.

٣٥/ عمودية دبيرة وأشكيت وكوشة ، صناديق مصرية مزخرفة بأسود . البعض منها يحمل سيوفًا.

٣٦/ دبيرة شرق، زخرفة مجهولة يقال إنها أنجزت فى عام ١٩٢٣ .

٣٧/ عمودية دبيرة وسرّة، نحت بارز ورسم من إنجاز جابر باب الخير فى داخل المنزل.

٣٨/ دبيرة شرق ، آخر عمل لجابر باب الخير.

٣٩/ دبيرة شرق ، مدخل دهليز ، رسمه جابر باب الخير فى عام ١٩٤٧ .

٤٠/ دبيرة شرق ، حلة شباكه، واجهة غربية من عمل جابر باب الخير فى عام ١٩٤٤ .

٤١/ أشكال متواصلة فى تقليد متبع لزخرفة مدخل من ابتكار حسن عربى .

٤٢/ علامات مسجّلة ابتكرها حسن عربى وداود عثمان.

٤٣/ عمودية جميّ وأرقين ، زخارف من إنجاز داود عثمان ١٩٣٥ – ١٩٤٦ .

٤٤/ عمودية جميّ، وجنوب وادى حلفا ، زخارف من إنجاز داود عثمان ١٩٤٧– ١٩٥٥ .

٤٥/ موتيفات حسن عربى. تصور دوائر متحدة مع أقماع أشعة الضوء، مقارنًا بموتيفات مشابهة لأخرى فى أماكن مغايرة لها فى فن الثلاثينيات.

٤٦/ موتيفات نموذجية لفترة (فن الدكو) ، عند حسن عربى مقارنًا بموتيفات فن الدكو فى أماكن أخرى.

٤٧/ عمودية سرّة وأرقين وأشكيت ، زخارف من إنجاز عبده بتول من ١٩٤٣– ١٩٤٨ تقريبًا.

٤٨/ كوشة ، دال، عبد الله إندو : مدخل تعلوه جمجمة تمساح وصورة السيد على الميرغنى.

٤٩/ (أ و ب) بلانّة – النوبة المصرية – تيجان مروية من العصرين الرابع والسادس.

(ج) فرس غرب ، كنيسة فرس ، تاج الإيبارك فى القرن الثانى عشر.

٥٠/ عمودية فرس ، دبيرة وأشكيت وأرقين ، تصاوير لقرون وأهلة على سوق تعلو قبة، وجدت فى كل من الفن النوبى فى العصور الوسطى والحديثة.

٥١/ تصاوير نوبية ومصرية حديثة تصوّر تاج الملك.

قائمة اللوحات الملوّنة

١/ سرس ، سرس- تحالى، جمجمة تمساح تعلو مدخلاً رسم بالألوان الترابية.

٢/ عكاشة ، أوكما أراو ، امرأة عجوز تجلس أمام مدخل فناء فوقه طبق واحد.

٣/ تفاصيل اللوحة الملوّنة رقم ٢ .

٤/ سرس ، سمنة غرب، سيجنامبى ، حائط غرفة جلوس الرجال.

٥ / أشكيت ، حلة حاكمنركى ، صاحب المنزل عبده صابر وزخرفة ديوانه حوالى ١٩٦٠ .

٦ / أشكيت ، الصحابة، نحت طينى مقرن من إنجاز صاحب المنزل.

٧/ سرة شرق ، حلة أرتينوكا ، رسم نسائى من النموذج ب.

٨/ جمىّ ، مرشد ، رسم من إنجاز ملك محمد حسن، يظهر أشكالاً من البروش والأطباق ، ومنشات الذباب ودائرة من المحتمل أنها أسورة العروس فوق هلال .

٩/ وادى حلفا ، منزل متحف بعثة نيو مكسكو ١٩٦٤ ، جابر باب الخير يعمل بطين النيل والرمل ليصنع تمساحاً فى نحت بارز على الجدار.

١٠/ دبيرة ، حلة شبكة، واجهة مبنى مواجهة للغرب زخرفها فى عام ١٩٤٤ جابر باب الخير.

١١/ دبيرة ، رسم حائط داخلى عمل بمناسبة زواج . يصوّر رجلاً يغرى أسداً من الخلف . من إنجاز جابر باب الخير ١٩٤٧ .

١٢/ دبيرة شرق ، الحائط الجنوبى لديوان ، ١٩٤٧ من رسم جابر باب الخير.

١٣/ أرقين ، المزخرف حسن عربى يقف عند مدخل ديوان رسمه فى حوالى عام ١٩٤٢ .

١٤ / أشكيت حلة سينركى، طرف حائط ديوان من إنجاز حسن عربى ١٩٤٢ .

١٥/ أشكيت، مدخل من إنجاز حسن عربى.

١٦ / أشكيت، رسم ديوان نتيجة لمرحلة (فن الدكو) عند حسن عربى.

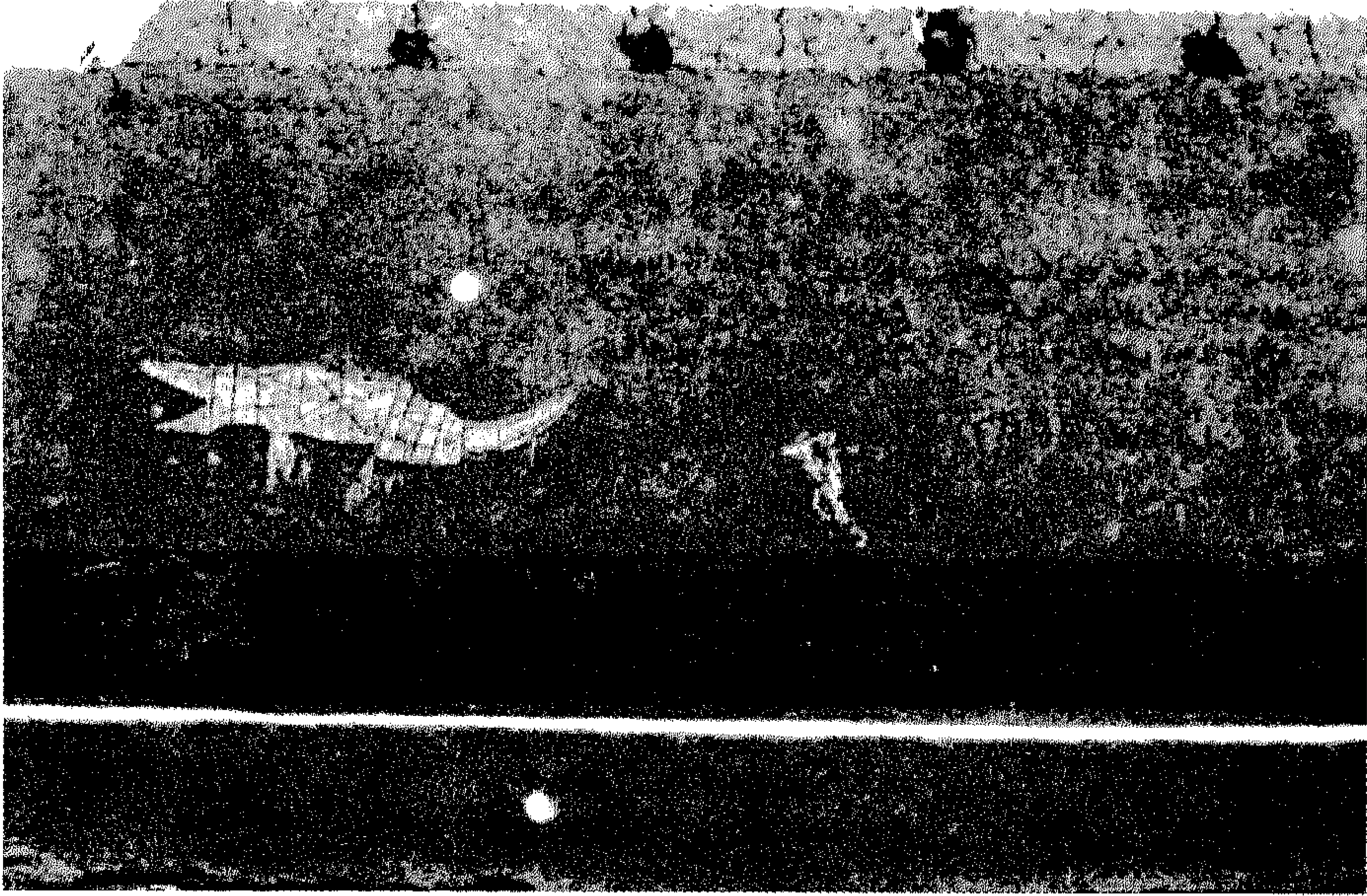
١٧ / أشكيت، رسم ديوان من إنجاز حسن عربى.

١٨ / أشكيت، حلة سوريا، واجهة غربية من إنجاز عبده بتول الذى غرز منافض سجائر خضراء تم شراؤها من سلسلة متاجر بالقاهرة.

١٩/ جمىّ، مرشد، رَسْمُ دهليزٍ من إنجاز محمد سليمان فى عام ١٩٦١ أو ١٩٦٢ .

٢٠/ فرس ، رسم كنيسة من العصور الوسطى ، أوائل القرن الثانى عشر. أمير نوبى يجلس فى حضن المسيح ويرتدى شكلاً مختلفًا من تاج الإيبارك النوبى.

٢١/ الدويشات ، حلة الكنوز، رسم لقبة ولى.



لوحة (١)

جمى شرق، مرشد، تفاصيل اللوحة رقم ٧٨، أشعار كتبها صاحب المنزل عند تركه المنزل في عام ١٩٦٤ . التمساح من إنجاز المزخرف محمد سليمان فى عام ١٩٤٢ .

تصوير : ت هيجل

تصدير

أدين بالامتنان للعديد من الأفراد والمؤسسات التى ساعدتنى فى هذا العمل. وتشمل هذه المجموعة حسن دفع الله آخر مفوض إقليمى لمنطقة وادى حلفا، ومفوض تهجير وادى حلفا، الذى وفر لى وسيلة المواصلات. ومصلحة الآثار السودانية، وجامعة الخرطوم – وحدة أبحاث السودان – التى رعت المسح ، وكذلك طلبتها: أحمد محمد على حاكم ومصطفى إبراهيم طه اللذين شاركا فى العمل الميدانى، وبيتر ومارجريت شينى اللذين زودانى بالمادة القيمة عن دبيرة غرب ، وهيرمان بيل الذى قدم لى النصح بشأن تهجئة أسماء الأماكن والتعريف بها. كما أننى ممتنة – بشكل خاص – لتوماس هيجل عضو بعثة كلورادو وجويل شاينر من جامعة ميثودست ، تكساس ، وميلورادميدتش من الجمعية اليوغوسلافية لحماية الآثار التاريخية الذين أمدونى بالصور الفوتوغرافية ، وكزاميرز ميخائيلوفسكى من المتحف القومى البولندى بوارسو الذى سمح بكرم بالنسخ طبق الأصل من رسومات القرون الوسطى من فرس ، وعبد الله صبار من الخرطوم وحسن زروق من جامعة لندن ونبيل شهاب من مدرسة لندن للاقتصاد الذين مدوا لى يد المساعدة القيمة والنصح فيما يتعلق بالترجمة العربية.

إننى شاكرة – قبل كل شىء – للشعب النوبى الذى شاطرته الأحزان لفقد منازله التقليدية . لقد عبر عن هذا الحزن شخص ما على جدران منزله المهجور فى شرق جمى (لوحة رقم ١ و٨٧):

أجلوه عن وطن أحب نسيمه   وروائح الجنان فــي الأوطانِ
ودعته ودموع العـين جـارية   ودعت قلبى ومالى قلب ثانِ
وهجرته لا عن رضاى وإنما   حكـم الزمــان فبئـس زمانى

وداعًا fare well

ماريان ونزل

مدخل

يصف هذا الكتاب مميزات زخارف بعض المنازل وتطورها فى النوبة فى شمال السودان، تلك المنازل التى اختفت تحت مياه السد العالى فى عام ١٩٦٤م . لقد نحتت الزخارف فى الطين على نحو بارز أو نحتت على الحجر ؛ لذا لا يمكن استردادها حتى لو تراجعت المياه .لقد ضاع أفضلها إلى الأبد. إن هؤلاء الفنانين الأحياء ، هم رجال فى آخر أعمارهم ، وقد تحولوا لامتهان أعمال أخرى؛ إذ لم يجدوا الباعث لإحياء هذا الفن، وفى الأقاليم الواقعة إلى الجنوب من المنطقة التى غمرتها المياه؛ حيث التكنيك (الأسلوب) ما زال موجوداً، إلا أنه يمارس بطريقة بدائية. وهذا الكتاب يلخص نتائج المسح الوحيد الذى تم لهذا العمل قبل أن تدمره المياه .

توجد بعض الزخارف المنزلية فى المداخل الخارجية التى تواجه النهر ، والتى تكون مرئية بالنسبة إلى المارين بالمراكب النهرية التى تتحرك على طول النيل . فالنماذج تظهر بوضوح من طين المنازل الأسود ؛ اذ كانت التصميمات تعطى – فى الغالب – سطحاً مغايراً بالجير الأبيض، وكان تضاف إلى المساحة المراد الرسم فوقها طبقة من الطين الأسود ، وكان هذا الطين الجديد، إما الطين المخلوط مع الجير، وإما الطين المطلى بطبقة إضافية بيضاء. ويتم الحفر حتى سطح الطين الأسود الموجود فى الأسفل ، أو فى بعض الحالات تخرم بواسطة آلة حديدية قاطعة ذات شكل مثلث أو دائرى. كما كانت أهم أداة ترسم بها الدائرة هى أى وعاء مستدير أو علبة حلوى ؛ لذا فإن معظم الأشكال قد يمكن رؤيتها على أنها خلفية نمطية لصفوف من الدوائر، وهذه الصفوف – فى العادة – صور صغيرة مع أشياء مثل الأطباق أو الصحون أو حتى مصابيح السيارات التى تلمع مثل اللآلئ على أرضية سوداء (لوحات ملونة ٢و٣).

كما كانت هناك عناصر تصميم أساسية أخرى تم توظيفها كخلفية للدوائر، وهناك قوس مدبب أو مدور فوق عتبة الباب والتى يشير إليها الفنانون " كقبة " ويتم وضع خطافين أو علمين على الحافة الخارجية للقبة والأعمدة المحفورة التى تحيط بالباب. وقد تم ابتكار المكونات الأكثر إحكامًا وذلك بمضاعفة عناصر التصميم الأساسية هذه، كما تم تكريس قباب إضافية فوق عتبة الباب، وأضيفت عقفات إلى الأعمدة الجانبية، بالإضافة إلى القباب. وزيد عدد الأعمدة إلى ثلاثة أو أربعة فى كلا جانبى الباب، بينما وضعت القباب على الأعمدة وهكذا. كما أضيفت إلى أركان المنزل الأعمدة المزخرفة.

واستخدمت العناصر الرمزية : كالطيور ذات الأقدام الطويلة التى تواجه كل منها الأخرى على كل جوانب القبة الوسطى، والأسود التى بعيون زجاجية حمراء والسيوف الملوحة على جانبى الباب ، والتماسيح التى يهددها الإنسان ببندقية . والأكثر ندرة صورة إنسان يحمل بندقية يهدد بها أسدًا يحمل سيفًا وتعددت هذه العناصر أو تغيرت فى المكان المناسب أو انتصبت على أرضية ممتازة تتناغم مع المثلثات المنحوتة .

وبرغم أن البوابات كانت أكثر الأشكال ظهورًا بالنسبة إلى السائرين العابرين ، فإن الأسطح الخارجية الوحيدة المزخرفة بالنسبة إلى المساكن النوبية، لم تكن هى الوحيدة واستخدمت تقنية مشابهة فى الداخل. وبينما كان من النادر أن تكون زخارف البوابات ملونة ، فإن الزخارف الداخلية كانت ملونة فى بعض الأحيان ، فحول مدينة وادى حلفا الكبيرة ، قام أحد الفنانين وهو حسن عربى بإحداث اختلاف فنى حاد بشأن اللون الذى يجب استخدامه وأين يتعين عدم استخدامه . لقد شعر أنه بالنسبة إلى الخارج فإن التقابل البسيط بين الجير الأبيض والطين الأسود هو الأفضل . ومن ثم فقد استخدم التكوين فى الأسطح الداخلية وفَضَّل استخدام اللون داخل المنزل خاصة الديوانى (شكل ٣هـ) المصمم لاستخدام ضيوف العريس ، ويترك خاليًا فى الأوقات الأخرى مالم يستخدم كمخزن للملابس والأوانى الفخارية (لوحة ملونة رقم ١٤) ففى هذه الحجرة ، تتم الدخلة المثيرة والرقص، وقد نجح حسن عربى فى استخدام اللون وإبرازه حاثًا على المزاج والمرح.

لقد كانت الزخرفة الداخلية للمنزل فى وادى حلفا محصورة بشكل رئيس فى منطقتين من المنزل: فى الحوش؛ حيث زخرفت المداخل بطريقة عصرية ، وبشكل أصغر ساحة الدار المجاورة للحوش، وفى الحجرتيْن اللتيْن تفتحان عليه، وهناك حوش وحجرة أخرى خاصة الديوانى المصمم لاستخدام العروس وضيوفها من الإناث؛ لقد كان الديوانى يفتح باستمرار ناحية الشمال للسماح بدخول النسيم البارد وهو أكبر حجرة فى المنزل، غير أنها أكبر بكثير من حاصل الديوانى (شكل ٥٣) وخصص له الزخرفة الداخلية الأكثر إتقانًا خاصة فى التكوين . وهناك ثلاثة حوائط مستديرة لها تصميم هندسى أفقى وضعت فوقها قبة أكثر فى الطرف الجنوبى متوجة بأهلة ومحاطة بطيور وأعلام ، أو أصص زهور، وتحت هذه القباب التى ركبت فوق الشريط الأفقى صف من الدوائر المكونة فى بعض الأحيان من أطباق لامعة برتقالية أو أرجوانية شاحبة تم استيرادها من اليابان.

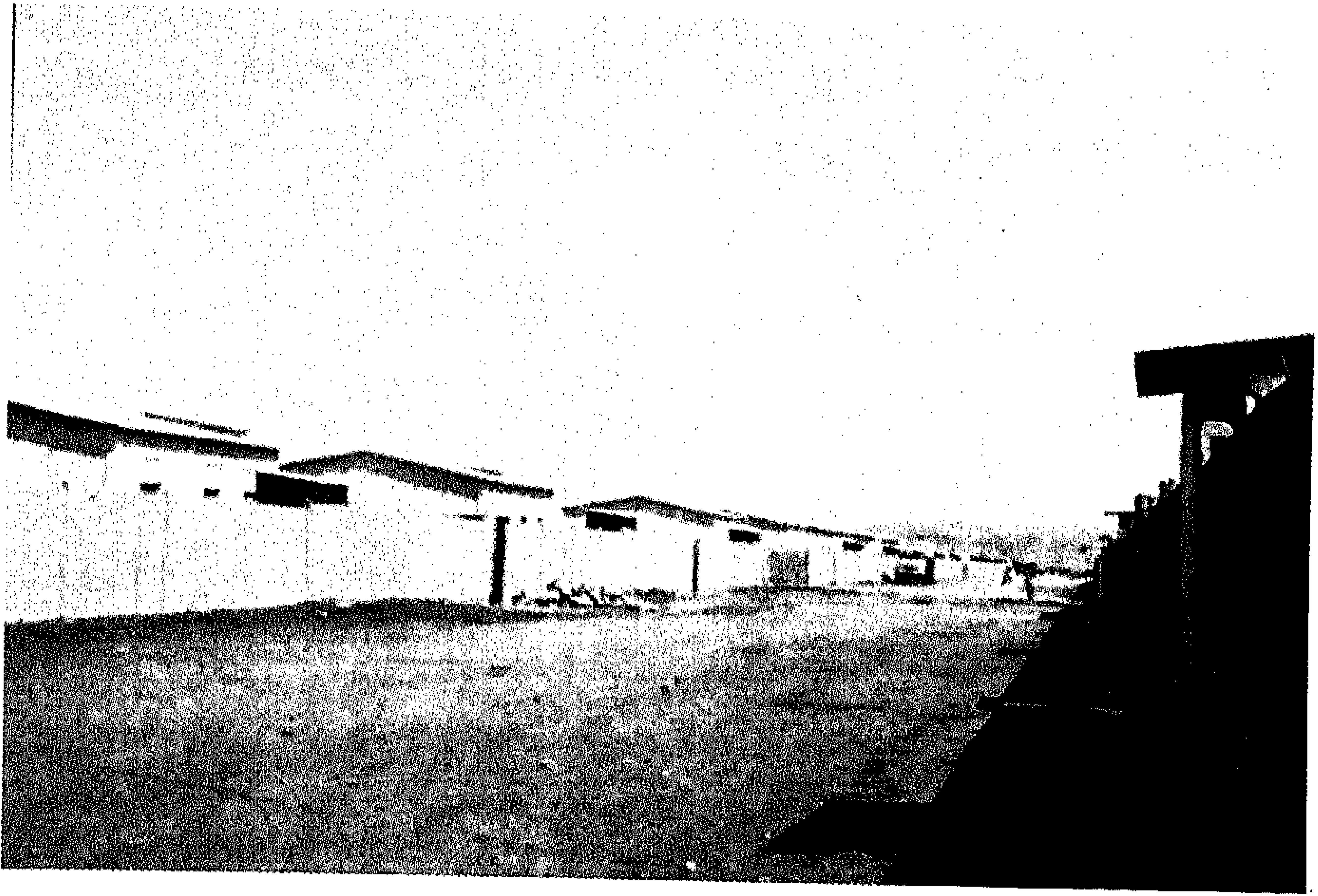
وعندما بدأنا فى فحص زخرفة المنزل النوبى، توقعنا أن نجدها قد استمدت من التقاليد القديمة. ولكن عند فحصنا لمنطقة وادى حلفا، أصبح من الواضح بالنسبة إلينا أن زخرفة النحت الطينى البارز نشأ فقط فى منتصف عشرينيات القرن العشرين. ويقال إن التقنية ابتكرها شخص واحد هو أحمد بتول ، نوبى من وادى العرب وبلانا فى مصر العليا . فعندما بدأ العمل كان يمارس أعمالاً بسيطة؛ إذ كان مساعد بناء؛ وكان يقوم بتلييس سطح حوائط المنزل المبنى حديثًا ، ويضع طبقة رقيقة من الطين لإخفاء البناء الطينى الخشن المسمى "جالوص". لقد فكر فى الزخرفة كلمسة أخيرة لزيادة جمال الأطباق التى كانت النساء يضعنها فوق الأبواب، وقد ضحك الناس عليه فى أول الأمر؛ على أساس أنه يقوم بعمل النساء، ولكن بدأ الناس فيما بعد يَجِدّون فى طلبه أكثر فأكثر للقيام بالزخرفة، وشرع الآخرون فى محاكاته وتقليده، واستطاع أخيرًا أن يعين مساعدًا له، بعد أن كان يعمل هو مساعدًا له فى البدء .

وبعد أن حلّلنا عدداً كبيراً من الإفادات، ليس فقط من السكان المحليين – الذين عاشوا فى هذه المنازل – ولكن لبعضٍ من الفنانين أنفسهم، وقد برز تسلسل الأحداث أكثر تعقيداً – ادعى اثنان من المزخرفين هما: سيد أحمد هوجلا من جنوب حلفا ، وجابر عبد الله باب الخير – زنجى ذو أصول من الرقيق – من دبيرة، أنهما كانا أول من بدأ النحت البارز فى العشرينيات وأنكرا أنهما تأثرا بأحمد بتول. وفى الحقيقة، فإن إسهامهما كان كبيراً. زيادة على ذلك كان بعض البنائين فى كل من النوبة المصرية، وأيضاً على طول النيل فى الجنوب البعيد عن منطقة وادى حلفا؛ حيث عمل بتول ومن ثم كان خارج نفوذه كانوا ملمين بتقنية الحفر على الطين ووظفوه بطريقة معتدلة. ولكن أيًا ما كان المسار الحقيقى للأحداث، فمن المؤكد أن معظم الناس بين وادى حلفا والحدود المصرية يعتقدون أن أحمد بتول هو الذى ابتكر النحت الطينى البارز، وأنه حصل على احترام عظيم على أنه هو منشئه. ومن الناس من يتذكرون بصعوبة ماهية الزخرفة التى كانت قبله .

لقد كان التاريخ الشخصى والمتأخر لأحمد بتول مأساويًا، مؤلفًا من الصراع بينه وبين المزخرفين الآخرين الذين حاولوا تقويض مكانته. ففى خلال سنوات بعد بدء بتول العمل، لم تعد زخرفة المنازل عملاً مبتذلاً فى أيدى أشخاص وضيعين غير مهمين يعملون مع البنائين. لقد أصبحت فنًا رفيعًا فى أيدى أساتذة رعاهم المعجبون بهم. وأى امرئ أصبح مكروهًا ضاع. وقد ضاع أحمد بتول. لقد انتهى به الأمر ببساطة شخصًا يرمم الأرضيات الطينية للزخارف فى المنازل. حيث كان يقوم بالزخرفة الفعلية منافسه الرئيس ، رجل دخل الميدان فى وقت متأخر بكثير ، وكانت أفضل أعماله تعود إلى ما بعد الأربعينيات – لقد كان هذا الرجل هو حسن عربى ، وهو نوبى من أرقين ، إلى الشمال من وادى حلفا .لقد كان حسن عربى متصلاً بطريقة ما بمعظم الناس الذين استأجروه. وكانت تصميماته قد تم نسخها من علب الصفيح الأوروبية .

لقد كان شخصًا موهوبًا بشكل كبير، وتوفى أحمد بتول فى عام ١٩٥٦ . ومن الغريب أن أحمد بتول احتفظ بهيبته برغم أنه أصبح بعيدًا عن الشكل السائد . تلك الحقيقة التى من المحتمل أنها لم تفسّر لنا ، أن الأشخاص الذين جعلوا بتول عاطلاً عن العمل باستخدام الفنانين الآخرين ، هم الذين أثنوا بشكل قوى على إسهامه. لقد كان إنتاجه، إنتاجًا غير عادى. لقد قام فيما بين ١٩٢٧-١٩٤٦ بزخرفة منازل أكثر من أى فنان آخر ، آخذين بعين الاعتبار العديد من نماذج عمله التى دمرت بفيضان ١٩٤٦ . بيد أنه كان إنسانًا ذا سحر لافت للنظر. لقد قيل لنا ونحن ندخل منزلاً فى فرس شرق ، إن الزخرفة كانت من عمل أحمد بتول . قلنا : تعنين الرجل الذى مات؟ " صرخت ربة البيت فى الحال صرخة عالية : "إنه ابنى".

إن الزخارف التى تمت مناقشتها فى هذا الكتاب تم إنجازها قبل عام ١٩٦٠ . وقبل عام ١٩٦٤ بقليل، أضيفت زخارف جديدة إلى واجهة المبانى .لقد كانت عبارة عن دوائر ضخمة أو أسهم تشير إلى أن المنزل قد تقرر إخلاؤه. بالإضافة إلى أنها كانت تعنى - أن هذه العلامات - بالنسبة إلى الفريق الحكومى ، أنه قد تم تحديد قيمة الملكية والمبلغ المالى الذى سوف يتم دفعه، وأن على الأسر أن ترحل. وقد تقرر أن يتم ترحيل الأسر النوبية البالغ تعدادها ٣٥٠٠٠ نسمة بالقطار إلى خشم القربة ، بالقرب من الحدود الإرترية (الآن) (المراجع) (شكل ١) حيث لا تنمو أشجار النخيل، وحيث الأمطار الغزيرة والعديد من الأمراض التى تصيب الأطفال وكبار السن، وحيث سيكون هناك حافز ضئيل لزخرفة المنازل الجديدة المشيدة من الحديد والإسمنت (لوحه٢) . وحتى أولئك الذين وعوا ما جهز لهم ، رفضوا ترك وادى حلفا المهدد بالغرق ، أو ذهبوا إلى أماكن أخرى غير خشم القربة ، لكنهم سيستعيدون زخرفة منازلهم على نحو تدريجى .



لوحة (٢)
خشم القربة، موقع إعادة توطين السكان النوبيين السودانيين في عام ١٩٦٤ .
تصوير : و.ج. كيد

لقد بدأنا العمل فى ربيع عام ١٩٦٤ ، بفحص معظم القرى خلال الأيام الأخيرة ، قبل ترحيل ساكنيها إلى خشم القربة . أما القرى الأخرى فلم نصلها إلا بعد أن غادرها السكان بالفعل، وتركوا منازلهم خاوية. وقامت الحكومة السودانية ببيع أعمدة الأسقف والنوافذ والأبواب للمقاولين المحليين ؛ مما أدى إلى انهيار الأسقف وإلى تلف كمية ضخمة من الزخارف قبل أن يدمرها ارتفاع النيل. وتم فى عجلة الحصول على المعلومات من المنطقة الغنية بالقرب من الحدود المصرية.

وتم إلى الجنوب أسفل الشلال الثانى ، ترحيل السكان بشكل أبطأ . ولم تؤثر مياه الفيضان الأول فى صيف ١٩٦٤ فى تلك القرى؛ لذا كنا قادرين على فحص هذه المنازل بعناية شديدة . وفى الوقت الذى وصلنا فيه إلى أقصى نقطة فى الجنوب ، قرر

عدد قليل من السكان الرحيل. ولم يَعُدّ معظمهم تهديد الفيضان وشيكًا، ولم يتوقفوا عن مزاولة أعمالهم فى بناء المساكن وزراعة الأرض. وهكذا فقد قمنا بفحص الجزء الواقع فى أقصى جنوب المنطقة فى أحوال أقرب إلى الظروف العادية . وما فقد من البيانات الثمينة عن الأعمال الفنية المتقنة حول وادى حلفا، فقد تم تعويضها فى الجنوب بأدلة الممارسات الطقسية المطردة والعادات الفولكلورية التى هجرت منذ زمن فى المناطق التى تأثرت ، بالمدنية . وقد وفرت المفاتيح المهمة عن أصل الزخرفة حول وادى حلفا.

الفصل الأول

النوبيون، وطنهم ومنازلهم

النوبيون شعب غير عربى[1]، يتحدث لغة محلية[2]، ويعيش على أرض تشكل المنطقة الجغرافية المعروفة بالنوبة ، التى يقع نصفها فى مصر العليا من أسوان حتى الحدود المصرية إلى الجنوب قليلاً من أبى سمبل ، والنصف الآخر فى جمهورية السودان (شكل١) ؛ إذ تمتد جنوباً لمئات الأميال من قرية فرس الحدودية حتى جنوب دنقلا؛ حيث ينحنى النيل إلى الشمال الشرقى . وقد كانت فرس ودنقلا فى وقت ما عاصمتين للمملكتين النوبيتين المسيحيتين فى القرون الوسطى ، وهما: مملكة نوباديا ومملكة مقرّة على التوالى[3] وتقع فرس وحدها داخل مجال هذا الكتاب الذى يبحث فقط المنطقة النوبية السودانية التى تأثرت بفيضان سد أسوان العالى من الحدود المصرية حتى حوالى ١٥٠ ميلاً إلى الجنوب (شكل٢) .

وتشكل جمهورية السودان – التى تعد النوبة جزءًا منها- سهلاً ضخمًا تحدها الصحراء فى جزئها الشمالى . ويشكل النيل خلال هذه الصحراء شريطًا محدوداً من الأراضى الصالحة للزراعة على طول ضفافه. أما الأرض فى النوبة فهى صخرية فى الأساس وتغطيه عند السطح أو بالقرب منه طبقة رقيقة من التربة الفقيرة . وتكسر المشهد الطبيعى تلال قصيرة ذات قمم مسطحة من الصخر الرملى الذى تغطيه أخاديد شديدة الانحدار . أما الأراضى الواقعة على الضفة الشرقية للنيل فهى امتداد من الحصباء والكثبان الرملية العريضة، بينما الضفة الغربية هى أرض محمّلة بالرمال

التى تهب من الصحراء على الدوام. وهكذا هناك طرق قليلة على طول الضفة الشرقية للنيل ؛ حيث تؤدى السكك الحديد أيضاً إلى مدينة وادى حلفا الحدودية.

وتبدأ النوبة من عند خط عرض ١٩ درجة؛ حيث لا تسقط على هذه المنطقه أية أمطار، وتهب الرياح الشمالية الجافة طوال السنة. أما فى الشتاء فتشتد هذه الرياح ، حاملة العواصف الرملية. وتعتمد كل أنواع الزراعة على الرى الذى تأثر كثيراً بطرق الرى القديمة كالساقية. ويتشكل سكان النوبة من جماعات نهرية متجمعة فى قرى على طول ضفاف النهر. وهم يعيشون على زراعة النخيل والذرة الذى يتكون منه معظم غذائهم. ويحب النوبيون أرضهم برغم صعوبة العيش. ويحتاجون إلى تكملة دخلهم من المصادر الخارجية. وكانوا يكسبون فى الأزمنة القديمة من الطرق التجارية النيلية التى كانت تحمل إلى مصر الذهب والعاج والرقيق. وفى القرن العشرين، هاجرالعديد من رجالهم القادرين على العمل إلى أماكن أخرى فى القاهرة أو فى الخرطوم؛ حيث كانوا يعملون طباخين أو سائقين أو خدم منازل أو شرطة . وعملت أعداد منهم فى ورش السكك الحديدية فى عطبرة . وكانوا يرسلون النقود لمساعدة زوجاتهم وأقاربهم. كما كان العديد منهم لا يعود إلى النوبة سوى مرة واحدة كل بضع سنين . وهكذا فإن معظم الزراعة الفعلية كانت يقوم بها الرجال كبار السن والنساء والأطفال.

والنوبيون مسلمون ، وللنساء وضع التابع فى المجتمع النوبى . ويقوم الرجال والأبناء الذين تعدوا مرحلة البلوغ بمهمة تأديب الأطفال ورعاية النساء . وبرغم ذلك فإن غياب الرجال سمح للمرأة النوبية بحرية أكثر للتحرك والترحيب بالغرباء ، أكثر مما هو عليه فى المجتمعات الإسلامية الأخرى ؛ حيث الرجال فى الوطن طوال الوقت . والنساء غير محجبات فى منطقة حلفا ؛ ولهن لباسهن المحلى الخاص، والمكون من ثوب طويل فضفاض من الشاش الأسود يسمى "جرجار" يلبس فوق رداء نسائى قصير من القطن[٤] – تعنى كلمة جرجار "الطويل"– وذلك لكى لا يرى الشيطان آثار أقدامهن . وهن يلبسنه مع كمية كبيرة من الذهب . وللجرجار طيات كثيرة ، وأكمام "مكشكشة". ومن الواضح أنه مشتق من الزى الأوروبى فى أواخر القرن التاسع عشر، بديلاً من نصف العرى الذى كان سائداً قبله[٥]. ويعترض نهر النيل إلى الجنوب من أسوان خمس ممرات مائية صخرية من الجزر والصخور الضخمة معروفة " بالشلالات "، أولها

عند أسوان، والثانى على بعد ستة أميال جنوبى وادى حلفا[٦]، والثالث بالقرب من كرمة، وهى منطقة تقع خارج مجال هذا الكتاب .ويتكون الشلال الثانى من ثمانية أميال ونصف من المنحدرات المائية الصعبة ، والصخور الجرانيتية. تشكل المنطقة المعروفة ببطن الحجر[٧] الذى يمتد حتى جنوبى دال (شكل ٢) حيث يصبح النيل أقل اضطرابًا وعنفًا . وللشلال الثانى أهميته لنا؛ لأنه عمل كحاجز ثقافى جزئى بين منطقة وادى حلفا والأجزاء الجنوبية للنوبة . وكانت القرى المحيطة بوادى حلفا متأثرة بالحياة المصرية بشكل كبير . وقد عدل هذا التأثر بعض أنماط حياة القرية التى مازالت مستمرة بعناد دون تأثير حتى الآن، جنوبى الشلال الثانى. وتبرز بعض مظاهر هذا التغير الثقافى – بشكل خاص – فى تبنِّى الزخارف القديمة وترك الأشكال الجديدة اللذين تطورا وانفصلا عن الممارسة التى تم استيعابها حديثًا، والتى كانت المسئولة عن عدد كبير من زخرفة الجدران . والآن فإن الضفة الغربية – بسبب عزلتها وافتقارها لطرق مواصلات تربطها بباقى المناطق – كانت فنيا أكثر محافظة، فيما عدا قرى مثل أرقين وفرس اللتين كانتا تتمتعان بخدمات خط نهرى جيد تصلهما بالضفة الشرقية، وتمكنهما من الانتقال المنتظم إلى السوق بواسطة الحافلات إلى وادى حلفا .

لقد كانت سياسة الحكومة المركزية فى الخرطوم – سواء فى ظل الحكم البريطانى أو بعد الاستقلال فى عام ١٩٥٦ – هى إجازة درجة معينة من الحكم القبلى وتشجيعها فى النوبة . حيث تم تطبيق بعض الأحكام طبقًا للقواعد القبلية[٨] وتعلم الأطفال فى المدارس القرآنية التى يشرف عليها رجال الدين المحليون . كما ساعدت هذه السلطات القبلية فى جمع الضرائب ومراقبة المبانى المحلية. وقد أملت عليهم تركيبتهم القبلية ، أسماء الأماكن. وهناك أربع مجموعات لغوية سائدة بين المتحدثين باللغة النوبية فى مصر والسودان. والمجموعة الموجودة هنا هى المحسية التى تمتد شمالاً من كورسكو فى النوبة المصرية وحتى كرمة شمالى دنقلا[٩]، وتعد كرمة الحد اللغوى بين المحسية والمجموعة الأخرى وهم الدناقلة البعيدون عن تهديد مياه السد العالى ، بالإضافة إلى أنهم خارج نطاق اهتمام هذا الكتاب[١٠]، ويطلق اسم

المجموعة اللغوية الفديجية – في بعض الأحيان – على الجزء الشمالي من المحس. وهم في مصر أساساً. وتختلف المصادر بشكل كبير فيما يتعلق بالموقع والصفات المميزة للمجموعة الفديجية . وتمشياً مع منهج هذا الكتاب ، سيعدون وحدة واحدة مع المحس(١١)، أما المجموعة الكنزية فقد سميت بهذا الاسم بعد أن قام بنو كنز العرب الذين أدخلوا نوبيي أسوان في الدين الإسلامي وتزاوجوا معهم، في الوقت الذي كان فيه النوبيون الآخرون يعتنقون المسيحية(١٢)، وهم متمركزون حتى اليوم حول أسوان. وبعد أن أغرق خزان أسوان بلادهم في أوائل القرن العشرين ، رحل بعض الكنوز جنوباً إلى دبيرة في منطقة وادي حلفا(١٣)، وفي الضفة الأخرى للنيل قبالة وادي حلفا، عاشت جماعة أخرى من المهاجرين على العمل في المراكب. وبصفتهم قادمين جداً في وادي حلفا ، فقد أصبحوا ضمن نطاق السلطة القبلية المحسية في منطقة وادي حلفا.

وكان يحكم نوبيي منطقة وادي حلفا زعيم قبلي يسمّى " الناظر". وقد عاش الناظر صالح عيسى عبده في دبيرة على الضفة الشرقية للنيل.ويدين هذا الكتاب بالكثير لكرمه وتعاونه. لقد كان أهم سلطة محلية في المنطقة التي كان يتهددها الخطر؛ نظراً إلى أن ناظر عبرى كان يقيم جنوب المنطقة المهددة بالغرق .ويستقبل صالح عيسى ضيوفه على مقاعد فوق سجادة مصرية كبيرة موضوعة على الرمال تظللها تعريشة من جريد النخل. ويوجد في الخلف منزله المتواضع، وبداخله مقاعد إضافية للاجتماعات ، وأقسام فسيحة لأعضاء أسرته. وبعد زيارة الأميرة الدنماركية مرجريت لوادي حلفا في العام ١٩٦٢ ، منح الناظر لقب :(١٤) knight of The Danish Order Of The Dannen-berg . لقد كنا معه عندما وصل أعضاء أسرته على ظهور الحمير للإعلان عن انتقال أوائل سكان دبيرة إلى موطنهم الجديد في خشم القربة. وكان الجيش يتابع سير القطار لمنع أي شخص يحاول القفز من القطار. وعلق الناظر أنه من الصعب على هؤلاء الناس ترك مقابر أسلافهم .

وتصبح مربكة أسماء الأماكن داخل حدود النوبة السودانية المهددة بالغرق، دون الإشارة إلى تقسيمات الأرض التي سوف تتبعها هذه الأماكن. وتعتمد تقسيمات

الأرض على تقسيمات السلطة داخل القبيلة التى تجىء فى الأهمية بعد الناظر. ويسمى رؤساء الأقسام الذين تحت الناظر مباشرة بالعمدة[١٥]، وتُدعى الأقسام التى يسيطر عليها كل منهم بالعمودية. وفى داخل كل عمودية، هناك المستوطنة الكنزية، وتقسيمات أصغر تسمى بالشياخات والحلة . على سبيل المثال: كانت قسميت فى عمودية دبيرة شياخة ، وحسا حلة نجع الكنوز[١٦]، وقد فضلت معظم المؤلفات الأخرى - نظراً إلى افتقار الدقة - ذكر اسم واحد فقط من هذه الاسماء. وفى هذا الكتاب إذا وجد اسم واحد فهذا يعنى أنها العمودية. أما إذا كان هناك اسمان فهما أسما العمودية والشياخة. أما إذا اقتصر الأمر على ثلاثة أسماء، فيمكن حصرها فى أسماء العمودية والشياخة والحلة. وأحياناً قد لا يتم اتباع هذا النظام . وإذا كان أسما العمودية والحلة فقط هما المعروفان ، فإن مصطلح حلة المحدد هو الذى سيستخدم . وبين الحدود المصرية ووادى حلفا حيث تظهر معظم زخرفة النحت البارز ، هناك ست عموديات ، البعض منها على إحدى ضفتى النيل، والبعض الآخر على الضفتين . وهذه العموديات هى : فرس وسرّة ودبيرة وأرقين وأشكيت ودبروسة على كلتا ضفتى النيل. غير أن أشكيت فقط هى التى تقع على الضفة الشرقية، وأرقين على الضفة الغربية ، ولمَّا كانت العمودية تمتد على كلتا ضفتى النيل، فإن اسمها كان يتبعه دائماً "شرق" أو "غرب" للإشارة إلى أى المنطقتين، هى التى تم فحصها بالتفصيل . وسيتم الالتزام بهذا التقليد هنا.

وتسمى المجموعة اللغوية النوبية التى يتحدث بها المحس باللغة المحسية أو المريس[١٧]، وكلمة مريس هى الاسم القبطى لمصر العليا ، والتى استخدمت أيضًا فى موازاة نوباتيا كاسم للمملكة النوبية الشمالية، منذ زمن دخول النوبيين فى المسيحية فى عام ٥٤٣م[١٨]، والتى كانت عاصمتها آنذاك فرسًا[١٩]، ولكنها كانت قبل ذلك فى بلانة عند الحدود المصرية ؛ حيث عثر على كنز مدفون مع الخدم والخيول الذين تم قتلهم ودفنهم فى المقابر الملكية المثيرة فى القرن الخامس الميلادى[٢٠]، وبرغم أن أصول هؤلاء النوبيين فى فترة ما قبل المسيحية حيرت العلماء، فإن استمرارية

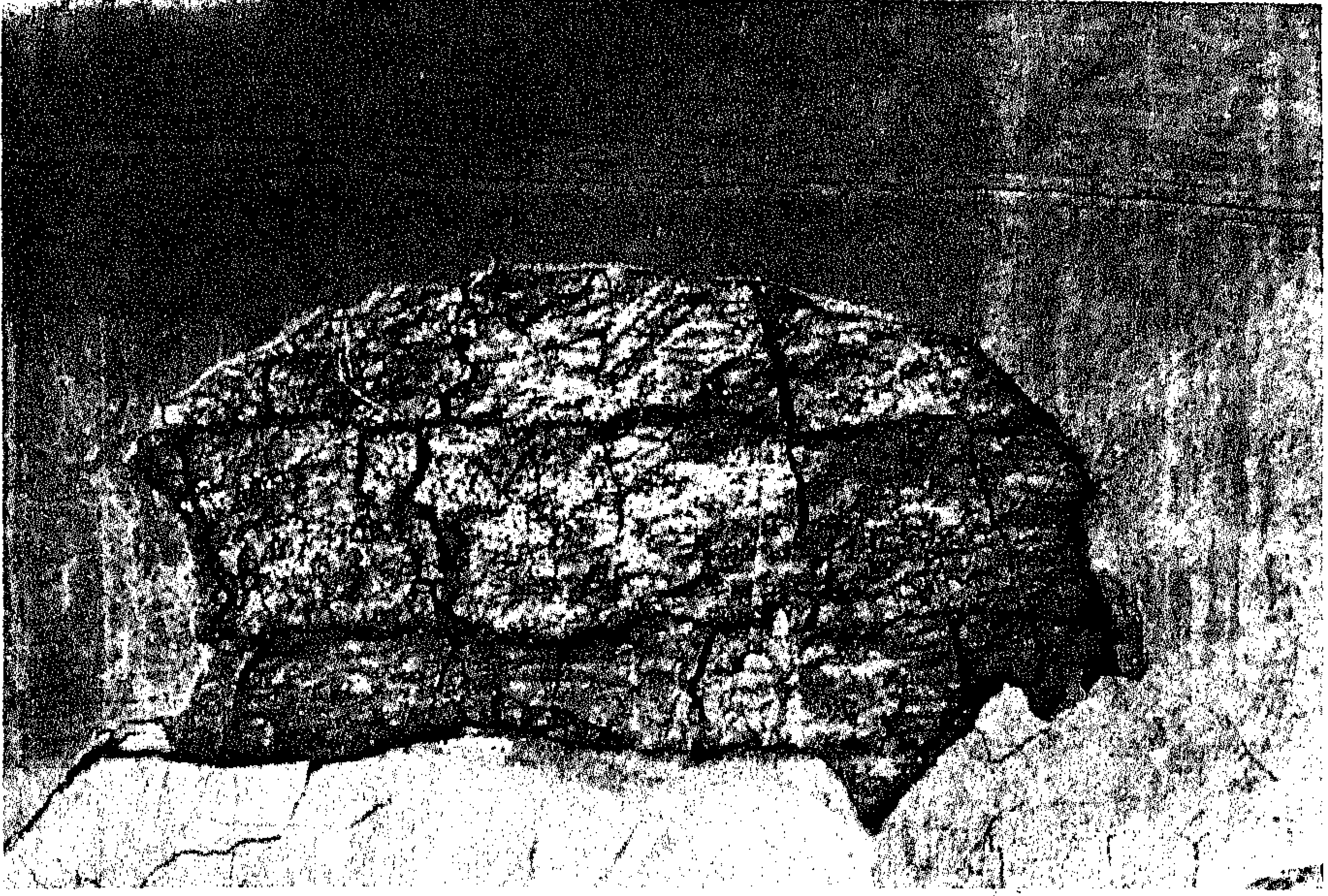
ثقافية كبيرة قد نشأت بينهم وبين النوبيين الذين كانوا فى العصور الفرعونية. ويبدو الآن أن للسان المحسى القليل المشترك مع المروية اللغوية التى تحدثت بها المجموعة الزنجية القوية التى كانت موجودة إلى الجنوب من النوبة، والذين غزا أسلافهم النبتيون مصر وشكلوا الأسرة الخامسة والعشرين (٧٢٥ق.م). وعندما طُرِدَ الفرس النبتيون من مصر، استقروا فى مروى، وحكموا النيل جنوبى مصر حتى حوالى القرن الرابع الميلادى(٢١) .

وقد تنصرت النوبة فى القرن السادس . وبعد هذا التاريخ كتبت النقوش الكنسية والدفنية باللغة اليونانية أو القبطية أو النوبية، وليست بالمروية.(٢٢) وقد كشفت الأعمال الأثرية الأخيرة أن أحد الأسباب هو أن الكثير من النوبة – بما فيها منطقة المحس – التى كانت مأهولة منذ الأزمنة الفرعونية حتى حوالى عام ٨٠٠ ق.م) كانت غير مأهولة فعليًا خلال معظم الفترة المروية. وربما يعود ذلك إلى أنها كانت تقع تحت مستوى النيل الذى حال دون الزراعة. ومع إدخال الساقية فى العصر المروى المتأخر – فى القرن الأول أو الثانى الميلاديين – أصبحت السكنى ممكنة مرة أخرى. إذ يبدو أن بعض النوبيين مع البدو الآخرين عادوا واستوطنوا مرة أخرى فى موطنهم الأصلى(٢٣) . وقد شملت الفترة ما بين إعادة الاستيطان وتبنى المسيحية ما يسمى بفترة المجموعة (س) وفى ذلك الوقت كانت الثقافة المروية قد ضعفت، وربما لم يكن لها تأثير كبير فى المستوطنين الجدد.

لقد كان النوبيون مسيحيين حوالى ٨٠٠ عام، ومسلمين حوالى نصف تلك السنين تقريبًا. ويعتقد الآن أن النوبيين لم يشاركوا أبدًا بشكل نشط فى المسيحية، كما يفعلون الآن فى الإسلام. وكانت الكنيسة النوبية فرعًا من الكنيسة القبطية المنوفستية فى مصر. ولم تحصل سوى على دعم عرضى من هذه الكنيسة الأم بعد الغزو العربى لشمال إفريقيا فى عام ٦٤٠ م. وفى القرون الأخيرة لوجودها – حتى فترة قصيرة بعد عام ١٥٠٠م – يبدو أنه لم يكن لها سوى اتصال ضعيف مع المراكز المسيحية المنبثة فى العالم(٢٤) . وربما استسلمت المسيحية النوبية إلى الخرافة فى

سنواتها الأخيرة. وتظهر الرسومات الرائعة التى تم إنقاذها مؤخرًا من كنائسها ، العديد من سماتها الفريدة . إن التصاوير الجصيّة (الفريسكو) التى وجدت فى كنيسة فرس ، التى اكتشفتها ونقلتها البعثة البولندية ، تبرهن على أن زخرفة المدخل فى العصور الوسطى تشبه بشكل لافت للنظر بعض الزخارف الموجودة اليوم (أشكال ٥٠أ ولوحات ٨٢ و ٨٧و ٨٨)(٢٥). وقد مثّلت الظروف التى بقيت فيها هذه الاستمرارية مشكلة سوف نقوم بمناقشتها الآن.

إن تاريخ زخرفة البيت النوبى هو، بالطبع، ذو علاقة وثيقة بتاريخ المنزل النوبى . فالبيت النوبى مشيد من الجالوص المكوّن من طبقات من الكتل الطينية المخلوطة بالحجارة الصغيرة والروث، ومغطى بسطح أملس من طبقة طينية (لوحة٣) ويبلغ سمك الجدران حوالى ثمانى عشرة بوصة؛ مما يساعد على احتفاظ الحجرات بالبرودة فى الطقس الحار. وفى بطن الحجر تستخدم بعض الأحجار فى البناء . وفى الوقت الحاضر، فإن معظم المساكن النوبية مكونة من حجرات متواضعة، متجمعة حول حوش فى الوسط (شكل ٤ - ٣هـ ، و) ولكن ليس هذا هو الوضع دائمًا . لقد اكتشف الأثريون الذين نقبوا قرى القرون الوسطى، فى دبروسة ودبيرة غرب، أن منازل القرون الوسطى كانت مكونة من حجرات مزدحمة دون فناء تقريبًا (شكل ٣أ).(٢٦) وقد تمت السكنى فى مجمع مشابه مكون من غرف صغيرة دون أقبية حتى عام ١٩١١م. وذلك طبقًا لنقش أحد الحوائط المدمرة بالقرب من ضفة النيل فى دبيرة شرق (شكل ٣ب). وذكر رحّالتا القرن التاسع عشر - بيركهارت وأنسور- أن المنازل النوبية كانت أكواخًا صغيرة من الطين ، أو الحجارة بحجرات قليلة(٢٧)، وأن الأكواخ الطينية التى غالبًا ما كانت منخفضة جدًا إلى درجة لا تسمح بوقوف الشخص منتصبًا ، كانت مسقوفة بسيقان الذرة وجريد النخل . كما كانت الأكواخ الحجرية منخفضة أيضًا ومقامة على منحدرات التلال، ومكوّنة من حجرتين مستديرتين لكل منها مدخلها الخاص ، أحدهما للنساء والآخر للرجال . ولم يذكر الرحالة وجود زخارف فى هذه الأكواخ.

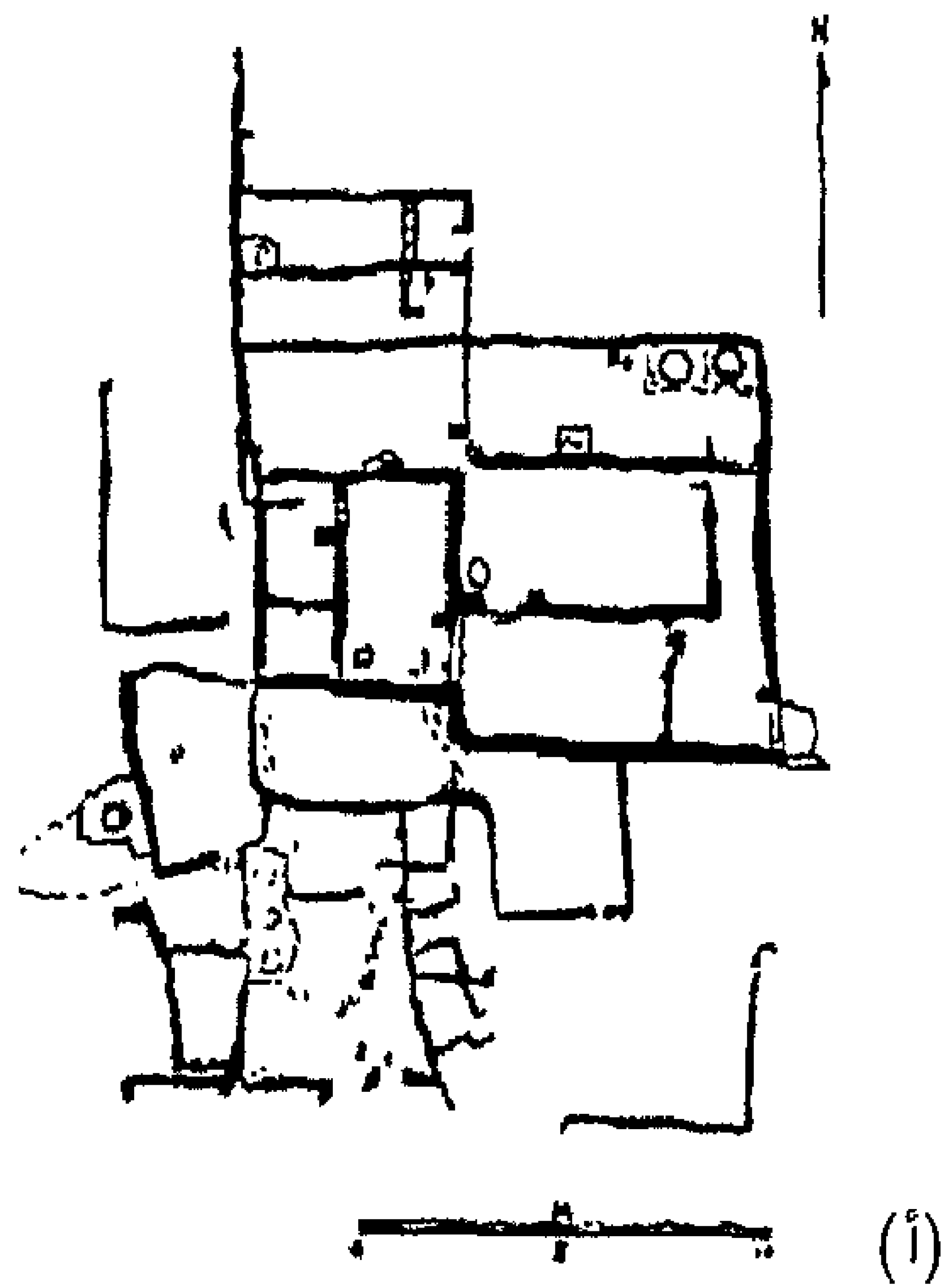


لوحة (٣)

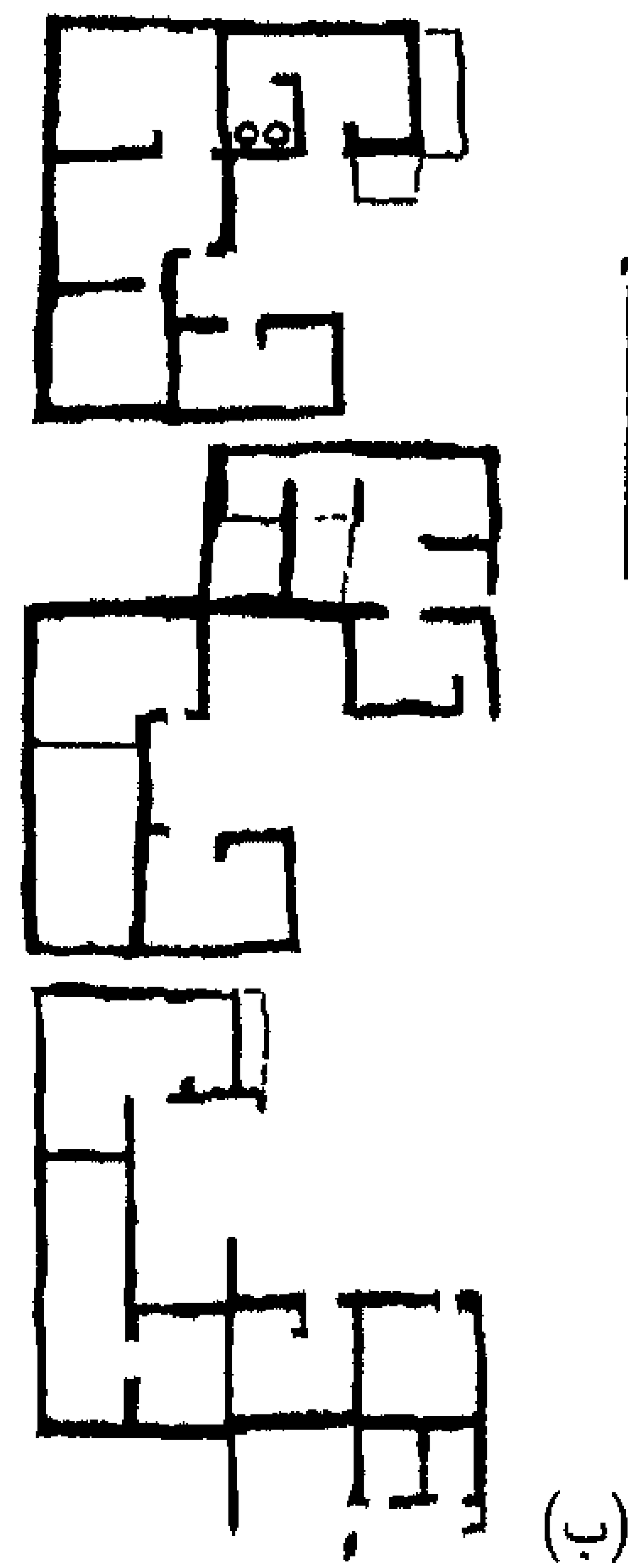
جمي شرق، مرشد، تفاصيل حائط منزل مبني بالجالوص ، مكون من طبقات من الكتل الطينية مغطاة بسطح أملس من الطين الناعم المخلوط مع الرمل .

تصوير: ت.هيجل .

إن بقايا المنازل القديمة الشائعة في منطقة بطن الحجر – بشكل خاص – تدعم روايات الرحالة الأوائل. فقد كانت المساكن المشيدة على المنحدرات الجبلية مبنية من الطين فوق قاعدة من الحجر المستدير ، وتشكل أطلالها أسواراً صغيرة لا يزيد حجمها عن ثماني أقدام، والتي كانت لا تزال تستخدم كحظائر للماعز ، لا كمربعات سكنية حديثة (شكل ٣د) وتتكون الأكواخ القديمة على الأرض المسطحة من وحدات من غرفتين مستطيلتين ،جزء منها للنوم، والجزء الآخر لتخزين المواد الغذائية في جرار طويلة من الطين (شكل ٣هـ) . وقد تم مؤخراً دمج بعضها في مبانٍ كبيرة حديثة، أضيفت إلى مساحتها الوسطى ، وطوقت بحجرات أخرى أكبر(٣و) . وكانت نماذجها منسوخة ومكبرة من حجرات جديدة، أما الأخرى فهي صغيرة – وحدات من المنازل المستطيلة ذات الأسقف المنخفضة – في حالتها الأصلية دون مساحات ؛ فقد كان



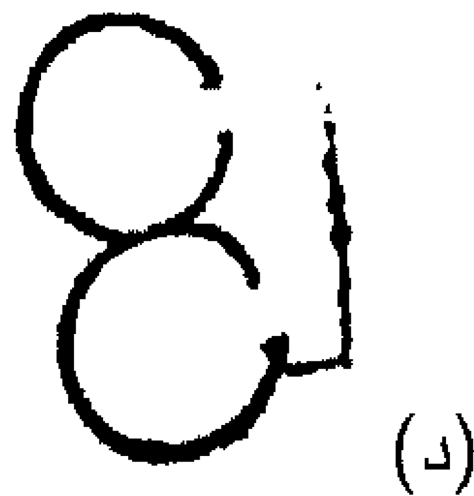
(أ)



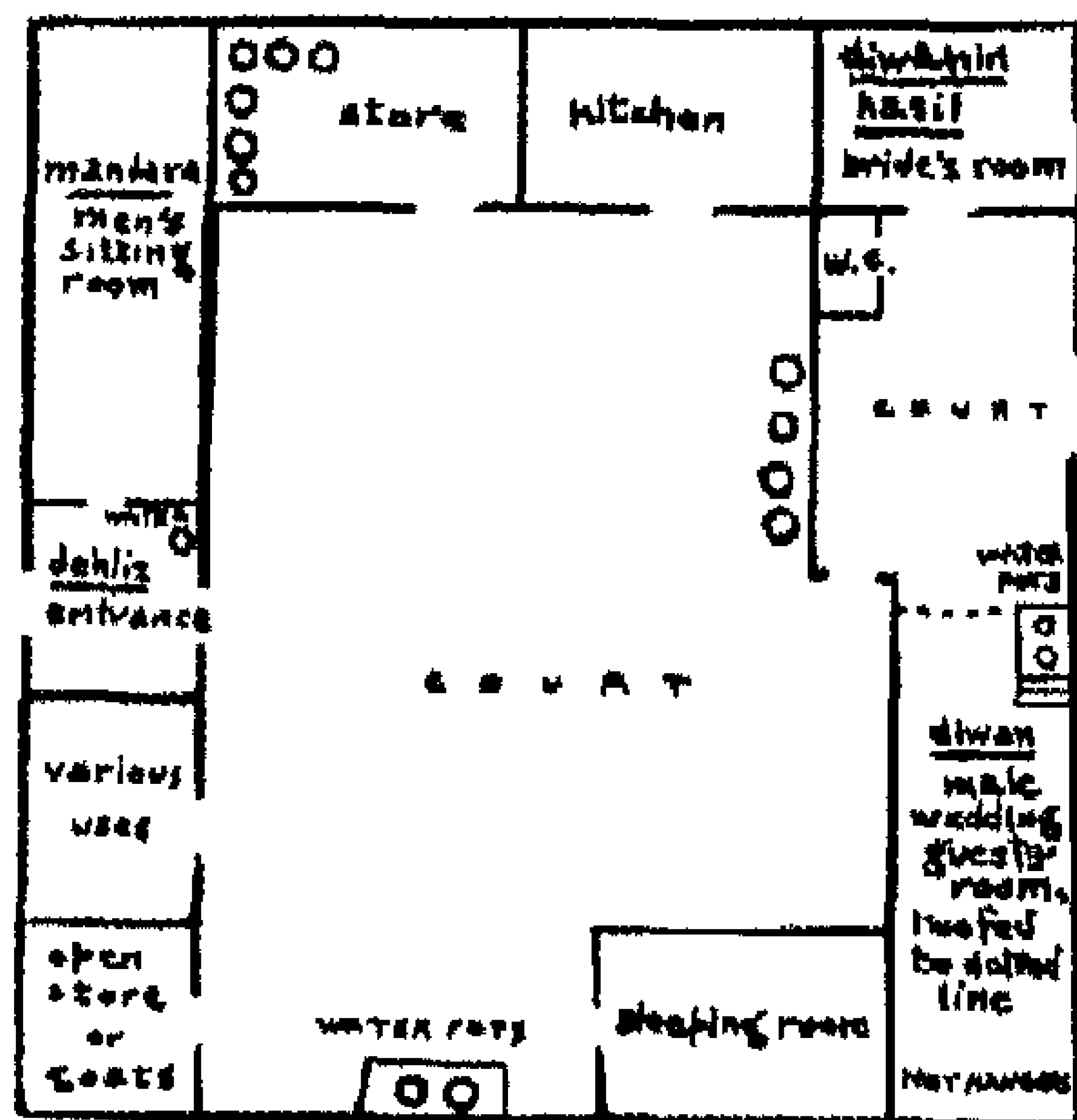
(ب)


store
kitchen, bedroom
MATS

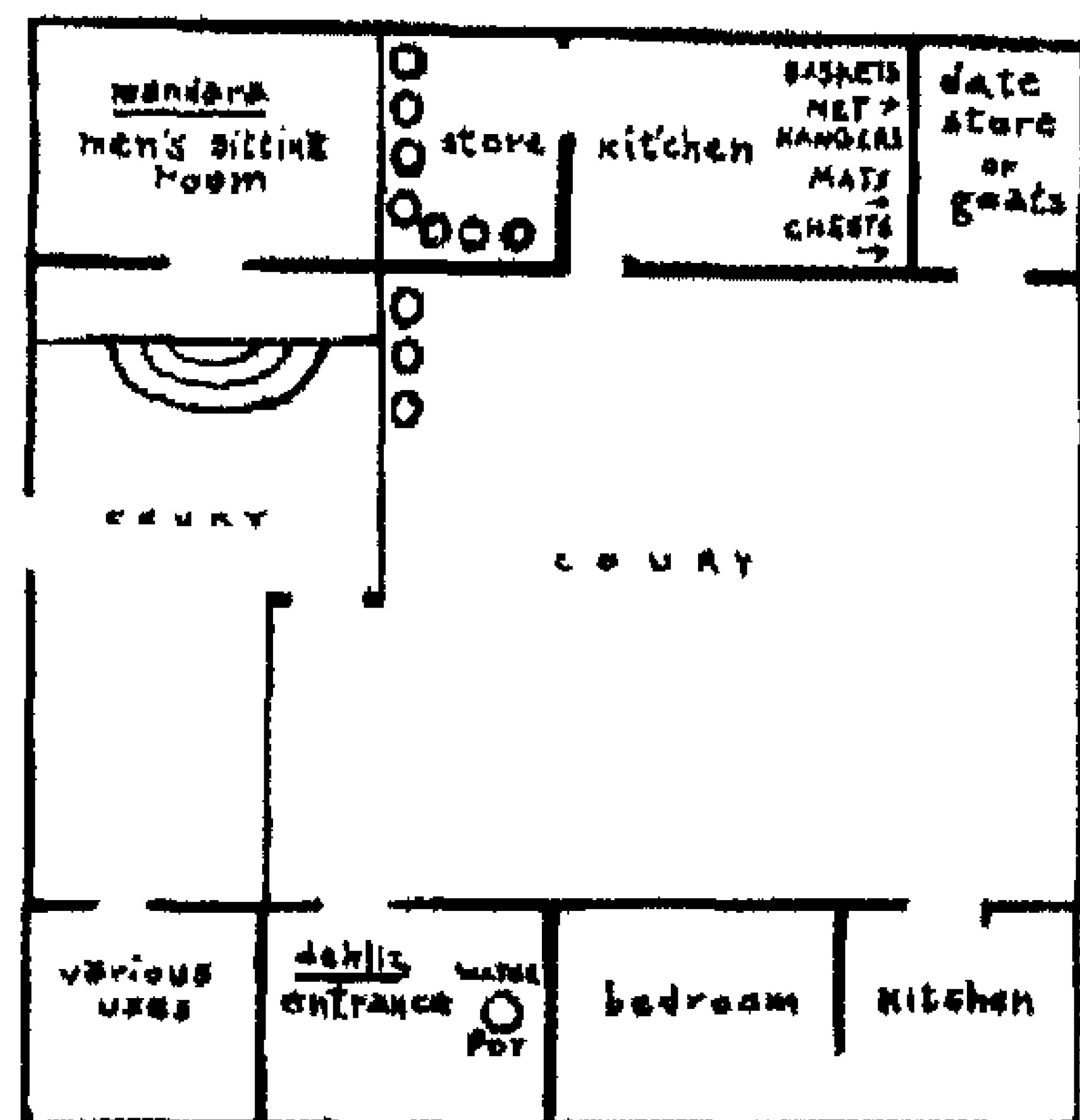
(ج)



(د)


mandara
men's sitting room
store
kitchen
hasil
bride's room
W.C.
COURT
dahliz
entrance
COURT
various uses
diwan
male wedding guests' room,
open store or goats
WATER POTS
sleeping room
line
N

(هـ)


mandara
men's sitting room
store
kitchen
BASKETS
NET → HANGERS
MATS →
CHESTS →
date store or goats
COURT
COURT
various uses
dahliz
entrance
WATER POT
bedroom
kitchen
N
M

(و)

شكل (٣)

تخطيط منازل نوبية سودانية من العصور الوسطى حتى العصر الحديث :

(أ) غرب وادى حلفا، جزيرة دبروسة . منازل نوبية مسيحية بعد الحفر . وتمثل الدوائر صوامع التخزين .

(ب) دبيرة شرق . أطلال مجمع سكنى بالقرب من النيل، كان مسكونًا فى عام ١٩١١طبقًا للنقش الموجود على الحائط .

(ج) سرس ، الدويشات وكوشة .منزل نموذجي مكون من غرفتين بسلال وبروش معلقة فى نهاية الحائط . فى العصر الحديث ولاسيما فى القرن التاسع عشر .

(د) سرس الدويشات . منازل مستديرة بأساسات من الأحجار القديمة ، من تاريخ غير معروف وكلها مهجورة . وقد وجدت الأطلال على منحدرات التل ؛ حيث الأبواب مواجهة للمنحدر المطل على التل .

(هـ) منطقة وادى حلفا . مخطط منزل طبق الأصل للمنازل الكائنه على الحدود المصرية جنوبًا حتى جمى؛ لأن المنازل بنيت بعد عام ١٩٢٥ .

(و) سرس حتى كوشة . مخطط نموذجى لمنزل حديث للمنازل ذات الوحدات المكونة من أكثر من حجرتين من الطراز ج.

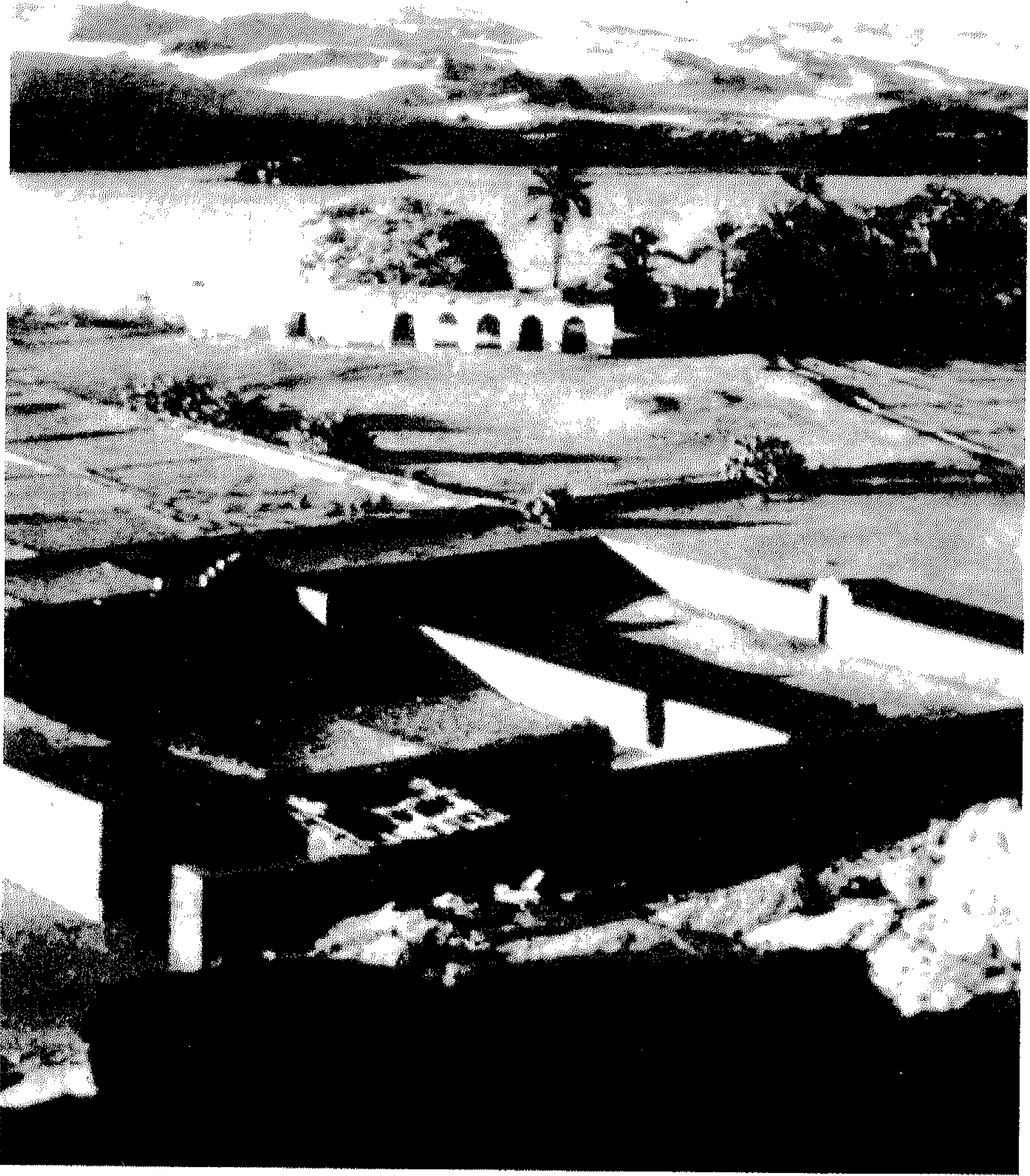
جُلُّها فى كل عموديات الدويشات وكوشة – جنوبى الشلال الثانى، وكان معظمها فى الدويشات فى أقصى جنوب منطقة بطن الحجر؛ حيث كانت الحياة فقيرة بشكل عام ، وهذا النوع من المبانى مازال بناؤه قائمًا . أما فى كوشة – المنطقة الأغنى – فقد كانت البيوت القديمة موجودة بشكل دائم بالقرب من النيل، وقد بنى رب الأسرة منزلاً جديداً على أرض مرتفعة، ومنح المنازل القديمة للأبناء المتزوجين حديثًا .

أما المساكن القديمة التى كانت شمالى الشلال الثانى على الأرض المنخفضة ، بالقرب من النيل، فقد دمرها فيضان ١٩٤٦ ، أو كانت قد هجرت فى تاريخ مبكر. لذا لم يبقَ منها سوى البقايا .ولا توجد مثل هذه البقايا، مثل المجمع السكنى فى دبيرة شرق (شكل ٣ب) فى تخطيطات منازل منطقة حلفا، وفى تلك التى فى جنوبى الشلال الثانى.إذ إنها اختفت منذ زمن مبكر. فعلى سبيل المثال، لم نشاهد أى بقايا لوحدات المنزل المستدير حول وادى حلفا،مثل تلك التى كانت شائعة فى بطن الحجر. وعلى الرغم من ذلك كانت المنازل القديمة فى كل من شمال الشلال الثانى وجنوبه متشابهة فى أن لها حجرات صغيرة ، مع وجود آثار قليلة أو لا آثار فيها للرسم أو النحت البارز.

ومن المفيد أن نثبت متى حصلت المنازل النوبية على اتساقها المتواضع الحالى، سامحة للزخرفة بالتوسع ، وبصفة خاصة عندما يكون للمنزل فِناء. وعندما كتب بيركهارت فى عام ١٨١٣، وهنرى لايت فى عام ١٨١٨ م، ذكرا بعض المنازل التى لها فِناء فى النوبة المصرية، فى إبريم والدر ، بالإضافة إلى مساكن أخرى قليلة فى قرى لم يحدداها . وكذلك فى بربر والدامر إلى الجنوب من النوبة[٢٨] . وكانت هذه المنازل مكوّنة من أحواش كبيرة مقسمة إلى ساحات خارجية وداخلية لا تختلف كثيراً عن المنازل النوبية اليوم (لوحة ٤ وشكل ٣هـ، و) وتقيم النساء والحيوانات فى الغرف الواقعة فى الفناء الداخلى ، بينما ينام أصحاب المنزل من الرجال والضيوف فى الساحة الخارجية على عناقريب[٢٩] أو على الأرض. وقد تأثر " أنسور" بدنقلا وهو يسافر فى عامى ١٨٧٢ و ١٨٧٥ ، إذ قال إنها أول مكان على ضفاف النيل يستحق اسم مدينة، وإن كانت رثة[٣٠] . وقد وصف منزلاً قال إنه كان أكبر منزل فى المدينة .

وكان المنزل مكونًا من غرفة واحدة أرضية ومسكن فى الخلف للزوجة والأسرة، وفناء للماعز والطيور[٣١] ولم يذكر أنه رأى أى أفنية إلى الشمال من دنقلا. أما " جليشن" الذى زار النوبة فى ثمانينيات القرن التاسع عشر فقد قال : إن وادى حلفا مكون من عشرة أو اثنى عشر كوخًا طينيًا، وإن منزلاً فى دنقلا كان مشيداً بشكل أفضل من الأكواخ الطينية فى مكان آخر، له ثلاث حجرات[٣٢] وفيما بعد – اكتشف من خلال المادة التى جمعها فيما بين عامى ١٨٩٩ و ١٩٠٥، أن منازل مديرية دنقلا – لها بشكل عام – أفنية حسنة[٣٣]. ومن الواضح من أقوال هؤلاء الكتاب ،أن منازل النوبيين المحس كانت لا تزال صغيرة حتى بعد ثمانينيات القرن التاسع عشر، بينما كانت المنازل الكبيرة موجودة فى الشمال والجنوب.

يبدو – فى الغالب – أن المنازل المحاطة بأفنية فى شمال إفريقيا نشأت نتيجة الدخول فى الإسلام والعادة الإسلامية فى إبقاء النساء بعيدات عن أعين الغرباء[٣٤]. لقد كانت النوبة المصرية فى الشمال، ودنقلا وبربر فى الجنوب، وشاعت الأفنية فى منازلها فى القرن التاسع عشر. وكانوا أقرب المناطق إلى التأثير الإسلامى، عما كانت عليه النوبة المحسية. فالنوبة المصرية كانت قريبة من القاهرة ، بينما كانت دنقلا وبربر قريبة من طرق الحجاج إلى مكة. تلك الطرق التى كانت تمر عبر بربر وتستمر شرقًا إلى البحر[٣٥] . ولم يعش رجال منطقة حلفا والشلال الثانى ونساؤهما فى منازل ليست بها أفنية فقط، بل كانوا أيضًا يسيرون عراة إلاّ من ملابس من جلود الأسد والأحجبة التى تخالف بالتأكيد التعاليم الإسلامية، بينما كان الناس فى النوبة المصرية يرتدون الملابس[٣٦]. ووفقًا لوجهات نظر حديثة، لم يكن النوبيون المحس حتى القرن التاسع عشر، قد بدأوا العودة إلى النيل. إذ كانوا يعيشون كبدو منذ الفترة المضطربة للتدفق الإسلامى فى حوالى عام ١٥٠٠[٣٧] . وربما أدى هذا التاريخ إلى أن تجئ طريقة حياتهم خلواً من التأثير الإسلامى لبعض الوقت . تمامًا كما يبدو فى احتفاظ اللغة النوبية بنقائها من المؤثرات المفسدة للغة العربية عن اللغات النوبية الأخرى إلى الجنوب والشمال.



لوحة (٤)

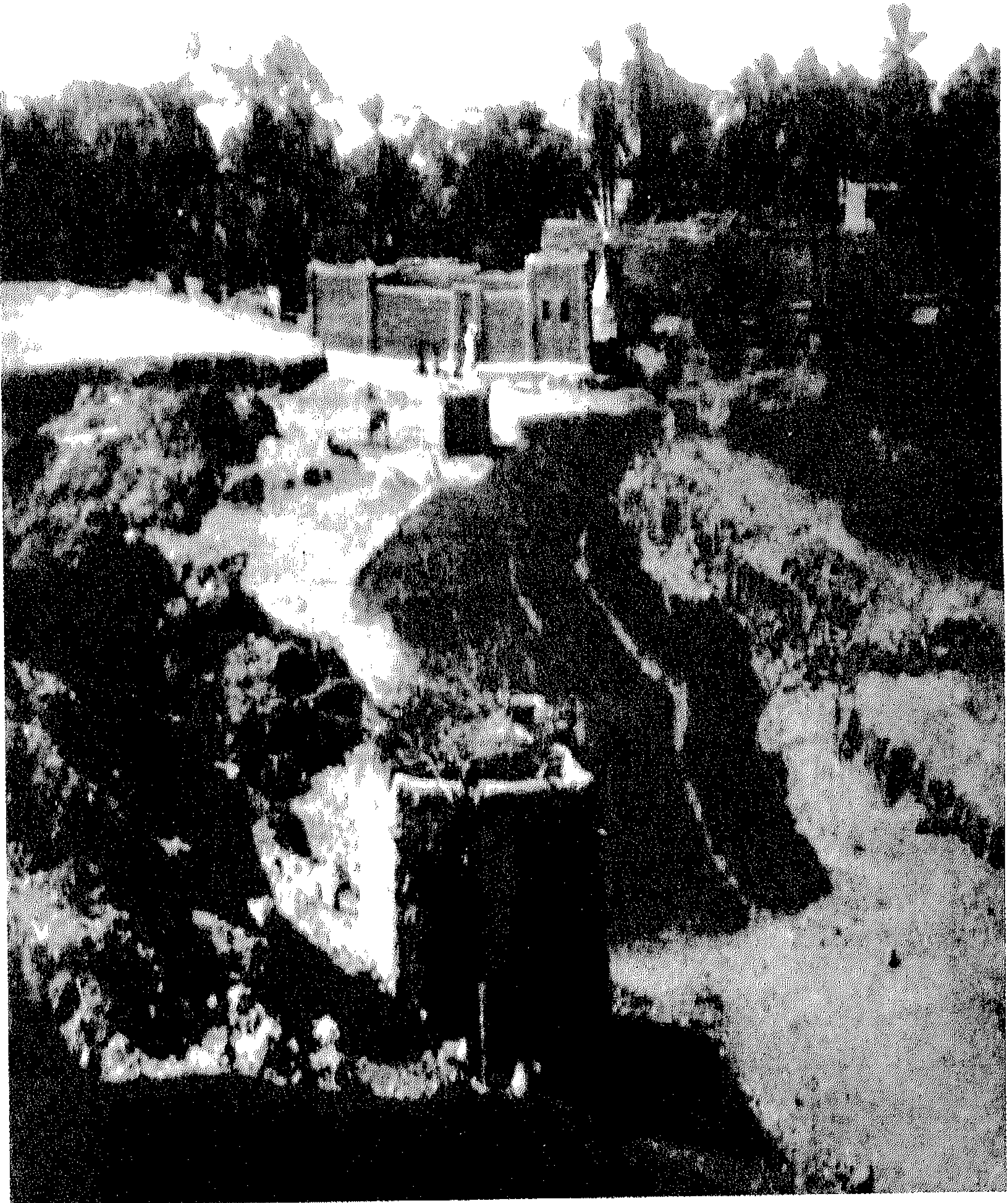
سرس ، سرس تحالى ، أقرمشو ، خريطة منزل خطط بفناء خارجى وداخلى . المشهد من قلعة كتشنر التى كانت تطل على الاستراحة التى استخدمها المسئولون الإنجليز.

لقد بقى مستوى المعيشة طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حول وادى حلفا والشلال الثانى منخفضًا جدًا. وذلك بسبب الغزوات المستمرة من قبيلة الشايقية المولعة بالحرب والتى تمركزت حول مروى جنوب دنقلا(٣٨)، ولم تكسر شوكة الشايقية إلا بعد وصول المماليك إلى دنقلا هاربين من القاهرة فى عام ١٨١١م؛ حيث قاموا بقمع هذه القبيلة لضمان تأمين سلوكهم، وكان المماليك أنفسهم قد غزاهم محمد على فى العام ١٨٢٠ وأسس إثر ذلك الحكم المصرى فى النوبة. ولم يكن حتى ذلك الوقت قد تحسن بشكل ملحوظ الوضع الاقتصادى المنخفض للنوبيين ، حتى قدوم البريطانيين إلى السودان فى عام ١٨٩٧ ؛ لإعادة فتح السودان لحساب مصر من أيدى قوات المهدية المتمردة. وقد أسست بريطانيا – التى استمرت فى حكم السودان طبقًا لاتفاقيته مع المصريين حتى عام ١٩٥٦ – مدينة وادى حلفا و جعلتها مركزًا للسكك الحديد(٤٠). ومن الغريب أن الشايقية – بعد الاحتلال البريطانى – عادوا إلى منطقة وادى حلفا بعد أن امتهنوا مهنة جديدة فى العشرينيات هى بناء المنازل . وانتهزوا فرصة التشجيع الذى قدمته الحكومة للنوبيين فى العشرينيات لبناء منازل جديدة بعيدًا عن الأرض الخصبة القريبة من النيل لاستغلالها فى الزراعة . ولم يكن النوبيون يقدرون المسكن بشكل جيد نظرًا إلى عملهم فى المدينة، وعدم معرفتهم كيفية بنائها بأنفسهم، أو لأنه لم يكن هناك من يقوم بذلك. لذا قام الرجال العاملون فى القاهرة أو الخرطوم بإرسال زوجاتهم ومعهن خرائط المنازل والنقود ليدفعن للبنائين. وبرغم أن البنائين المحليين كانوا موجودين إلى الجنوب من الشلال الثانى، مع أصحاب المنازل الذين عرفوا كيف يبنونها ، فإن الشايقية أدوا أيضًا بعض أعمال البناء هناك . بينما جاء بعض بنائى الشلال الثانى إلى الشمال للعمل حول وادى حلفا. ولم يظهر فى أحوال كثيرة ما إذا كان البناء من الشايقية أو من نوبيّى منطقة الشلال الثانى؛ فقد كان يعرف فى شمال وادى حلفا على أنه بناء من الجنوب فحسب. لقد كانت هناك فترتان رئيستان لقدوم البنائين من الجنوب إلى الشمال للعمل، فى منتصف العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن العشرين، وبعد كارثة فيضان النيل فى عام ١٩٤٦ . ففى الفترة الأولى كان معظم هؤلاء البنائين فى الحقيقة من الشايقية ، أو من

أبى حمد أو من المناصير . وفى المرحلة الثانية كان معظمهم نوبيين من بطن الحجر من المنطقة الواقعة حول سرس. وفى الفترة الممتدة ما بين عامى ١٩٣٥ و ١٩٤٥ تم بناء منازل قليلة جديدة، وإجراء الكثير من عمل الزخرفة لتزيين المنازل التى كان قد تم بناؤها فى السابق. وفى بعض الأحيان، عندما كان هناك إحساس بأن المدخل فى حاجة إلى كساء طينى جديد ، ولم تعد فى هذا الوقت عملية الكساء بالجص مرتبطة بالبناء ولا بالمبنى، ولكنها أضحت مرتبطة بالزخرفة، وأصبحت نوعًا من العمل المعمارى. ومن غير الواضح ما إذا كان للبنائين النوبيين أى تأثير فى التصميمات المميزة للمنازل التى استخدمت مؤخرًا حول وادى حلفا(شكل ٣هـ) تلك التصميمات المختلفة عن تلك الشائعة جنوب الشلال الثانى (شكل ٣و) وعن تلك الموجودة فى المستوطنات الكنزية الموجودة فى السودان[٤] .

وتختلف مرة أخرى منازل الشايقية فى منطقتهم؛ إذ هى مكونة من وحدة سكنية مركزية، محاطة بفناء مسور، بدلاً من الحجرات التى شيدت قبالة الجدار لتحيط بالفناء بالطريقة النوبية الحديثة(شكل ٣هـ) وكانت خريطة المنزل فى وادى حلفا تشبه تلك التى كانت موجودة جنوب الشلال الثانى؛ إذ تشكلت فى كلتيهما وحدات تحيط بفسحة الفناء. وكانت هذه الفسحة قد قسمت إلى جزءين : منطقة كبيرة للنساء ورجال الأسرة ، والفسحة الأصغر للرجال ولاستقبال الضيوف. وكانت الحجرة المخصصة للضيوف ، رحبة وكبيرة . وكان الفرق بين تصميمات المنزل فى منطقة وادى حلفا وتلك التى فى جنوب الشلال الثانى يكمن فى طبيعة الغرف المفتوحة على الفسحة الصغيرة وطبيعة الضيوف بالنسبة إلى مضيفيهم، وكان الفرق يتعلق بشكل واضح بالتباينات القائمة فى العادات والتقاليد الاجتماعية، وفى شمال الشلال الثانى وإلى حد ما فى عمودية جمىّ التى تضم الشلال ذاته. كانت الغرف قد صممت لاستقبال ضيوف العرس ، ولم تكن كذلك فى جنوبى الشلال الثانى .

وكانت الغرف التى يتم فيها العرس فى كل منزل نوبى سودانى ، هى تلك التى تتم زخرفتها بشكل متقن، سواء كانت هذه الغرف كبيرة أو صغيرة. وإلى حد ما تقرر ما إذا كانت الزخرفة ستكون شاملة أو جزئية. ويتم العرس حول منطقة وادى حلفا فى الديوانى(٣هـ) .



لوحة (٥)

كوشة، فركة، أوسبرمات ، منزل مبنى بالجالوص . وفى الخلفية كوخ حجرى يستخدم للحيوانات . أما الغرفة ذات النوافذ إلى الخارج فهى المندرة أو حجرة جلوس الرجال.



لوحة (٦)

عكاشة ، أوكما، إيريساب ، رجال يضعون قضبان السكك الحديد ؛ لاستخدامها كعوارض للسقف .

وبرغم أن جانبًا واحدًا كان مفتوحًا تمامًا ناحية الشمال ، فإن الجوانب الثلاثة الأخرى كانت تتيح حيزًا متسعًا للزخرفة ، بما فيهاالفسحة الواقعة حول المزيرة . ولا يوجد إحساس بقلة الاحتشام من حقيقة أن الديوانى يواجه (الديوانى حاصل) الغرفة الملاصقة التى تجلس فيها العروس وضيفاتها. ومع ذلك عُدَّت قديمًا مواجهة النساء هذه مع الرجال الذين ربما يعدون غرباء أمرًا غير محتمل جنوبى بطن الحجر. واعتبر طرازًا قديمًا (فى سرس) وفى هذه المناطق النوبية (شكل ٣ و) . وتتم الأعراس فى غرفة صغيرة داخلية تقدم فرصة أقل للزخرفة . وعندما يستضيف الرجال فى منطقة وادى حلفا أصدقاءهم فى الأيام العادية ، فإنهم لا يستخدمون الديوانى . ويتباهى الرجال فى منطقة وادى حلفا بوجود غرفتى جلوس (الديوانى) للأعراس وللاستعمال اليومى ، والمندرة – وهى غرفة بها نوافذ مواجهة لواجهة المنزل (شكل ٣هـ) – ويتم الدخول إلى المندرة عن طريق مدخل فى شمال أو يمين المدخل الرئيس للدهليز . ولم تكن المندرة مزخرفة برغم أن الأسطح الخارجية للمنازل و المدخل المؤدى إليها من الدهليز كانت مزخرفة ؛ ولأن المرور إلى المندرة كان يتم من خلال الدهليز، فقد كان بإمكان الضيوف الذكور إلقاء نظرة سريعة على الفناء الأوسط ، ومن المحتمل إلقاء لمحة خاطفة على نساء المنزل. وكان هذا الأمر يُعدّ حدثًا غير مقبول، بالنسبة إلى الرجال جنوبى بطن الحجر الذين يستقبلون ضيوفهم فى المندرة المبنية عند المدخل الجانبى فى مكان الديوانى غير الموجود (شكل ٣ و) . ويقع المدخل المؤدى إلى الساحة الوسطى من هذا الفناء عند الزوايا اليمنى لمدخل الفناء من الخارج؛ لهذا فإن الضيوف الطارئين قد لا يرون المنطقة التى تقيم فيها النساء. والمندرة الواقعة فى هذه المناطق الجنوبية مغلقة تمامًا على عكس الديوان ، وغالبًا ما ترتفع عن بقية المنزل ويتم الدخول إليها بواسطة درجات . ولها نوافذ فى جهات ثلاث . تطل خارج البيت وعلى الفناء الصغير ، بعكس الحجرات التى فى سكن النساء التى لا توجد بها نوافذ (لوحة ٥) . وإذا ما تمت زخرفة جدران المندرة – الأمر النادر – فإنها تطلى بواسطة رب المنزل أو ابنه، أو فنان يتم تأجيره بطريقة مختلفة تمامًا عن الزخارف الخاصة بالأعراس (شكل ١٨) . إن قدوم البنائين الشايقية إلى النوبة السودانية ، الذى ميز بدء البناء الأجود والأكثر إتقانًا، جاء متزامنًا مع الحدث الحاسم الذى فعل الكثير؛ لتشجيع بناء الحجرات

الكبيرة. لقد كان ذلك الحدث هو انقطاع خط سكك حديد سرس القديم الذى كان قد بدأ مده فى ظل الحكم المصرى فى عام ١٨٧٥م. وقام البريطانيون خلال حرب إعادة الفتح، بمدّه جنوبًا وحتى كرمة. وأصبح مهجورًا عندما تم إنشاء الخط الحديدى الصحراوى الذى بدأ فى عام ١٨٩٧م، وهجر رسميًا عام ١٩٠٥م. لقد كان السكان سعداء بتلقى القضبان الحديدية التى استخدموها كأعمدة للسقف (لوحة ٦). وللقضبان الحديدية أفضلية كبيرة عن الأعمدة الخشبية التى كانوا يستخدمونها من قبل. فهى - فى المقام الأول - ليست عرضة للنمل الأبيض الذى كان يدمر الأعمدة الخشبية الموضوعة على الأسقف؛ إذ يعيش النمل الأبيض فى الجالوص المكوّن من المواد النباتية المخلوطة مع بالطين. وقد يتسبب بسهولة فى دمار المنزل بأكمله. ثانيًا : القضبان الحديدية مستقيمة وأطول من خشب السنط المتاح للنوبيين لاستخدامه فى النجارة وللحفاظ على أشجار النخيل وعدم قطعها ؛ لأنها تزودهم بالتمر والسعف المستخدم فى صناعة البروش والسلال وتشييد السياج . وأصبحت الغرف أكبر باستخدام قضبان السكك الحديد كدعامات. وأدت الزيادة الجديدة لمساحة الحائط إلى تطور زخرفة الجدران.

الهوامش

1. J. S. Trimingham, *The Influence of Islam upon Africa* (hereafter Trimingham, *Africa*), London 1968, pp. 22, 23.
   J. S. Trimingham, *Islam in the Sudan* (hereafter Trimingham, *Sudan*), London 1965, pp. 5, 6.
   W. Y. Adams, 'Continuity and Change in Nubian Cultural History', *SNR* XLVIII, Khartoum 1967, p. 18.
   B. G. Trigger, *History and Settlement in Lower Nubia* (hereafter Trigger, *History*), Yale University Publications in Anthropology, 69, New Haven 1965, p. 16.

2. P. L. Shinnie, *Medieval Nubia*, Khartoum 1954, p. 2.
   R. Herzog, *Die Nubier*, Berlin 1957, pp. 22, 23.
   Adams, op. cit., p. 18.

3. Trimingham, *Sudan*, pp. 53, 63, 65.
   F. Ll. Griffith, 'Pakhoras-Bakarâs-Faras in Geography and History', *Journal of Egyptian Archaeology* (hereafter *JEA*), XI, London 1925, pp. 265, 266, 268.
   – تشير الأدلة التاريخية إلى أن مملكة دنقلا نحوت من مقاطعتين كبيرتين ، الجنوبية وتسمى مقرة أو المقرة ؛ حيث توجد بها دنقلا العاصمة، والشمالية وتسمى نوباديا أو المريس؛ إذ كانت العاصمة هى فرس .

4. R. Keating, *Nubian Twilight*, London 1962, fig. 63.
   وقد بدأت هذه العادة تتعدل فى جنوب الشلال الثانى ، وفى فركة بدأت تحل محلها ملابس يتم ارتداؤها مع شال كبير ملون . وقد أورد هرزوج أمثلة للكساء الجنوبى ، مصدر سابق أشكال ٣٠ ، ٣١ ، وفى الصفحة المواجهة لصفحة العنوان .

5. J. L. Burckhardt, *Travels in Nubia*, London 1819, pp. 46, 58, 141.
6. H. Dafalla, 'Notes on the History of Wadi Halfa Town', *SNR* XLVI, 1965, p. 17.
7. Count Gleichen, *The Anglo-Egyptian Sudan*, London 1905, vol. 1, pp. 23–5.
   A. and W. Kronenberg, 'Preliminary Report on the Anthropological Field Work in Sudanese Nubia, 1964', *Kush* XIII, Khartoum 1965, p. 205, n. 1.
8. Dafalla, op. cit., *SNR* XLVI, 1965, p. 22.

(٩) المنطقة الواقعة فى الطرف الجنوبى البعيد للمحس – جنوب كوشة أو المنطقة التى تسمى أيضاً بالسكوت ، هى المنطقة التى يطلق عليها الاسم العام المحس – وتقع هذه المنطقة جنوب المنطقة التى تم فحصها فى هذه الدراسة .

(١٠) Trimingham, *Sudan*, p. 8. يسمى نوبيو هذه المجموعة والنوبيون بالدناقلة ، ومن ثم سوف يذكرون بهذا الاسم فى هذا النص .

(١١) الفرق ضئيل جدًا بين ما يسمى باللهجة الفديجية واللهجة المحسية . وطبقًا لدراسات ميدانية قام بها هيرمان بل ، ليست هناك أدلة كافية لنسبة الفديجية إلى موقع جغرافى محدد بدقة ، كما ناقش الموضوع R. Lepsius, *Nubische Grammatik*, Berlin 1880, pp. 456–9, . الذى فضل اعتبار الفديجية وحدة لغوية واحدة مع المحسية.

12. Trimingham, *Sudan*, pp. 7, 68, 79, 83, 84.
P. M. Holt, *A Modern History of the Sudan*, New York 1961, p. 213.

وفى النوبة السودانية يطلقون على الكنوز اسم الشلالية ، نسبة إلى الشلال بالقرب من أسوان ، الذى جاء منه العديد منهم واللهجة الكنزية قريبة الشبة جدًا باللهجة الدنقلاوية ، ودائمًا ما يقول النوبيون إنهما الشيء نفسه وإمكانية وجود علاقة وثيقة بينهما ناقشها وليم ى. أدمز فى : وثيقة
W. Y. Adams, 'Post-Pharaonic Nubia in the Light of Archaeology III, Epilogue: The Coming of Islam', *JEA* LII, 1966, pp. 153–5.

(١٣) سكن الكنوز الذين استقروا فى دبيرة غرب فى منازل ذات أسقف برميلية مقباة ، وهو الشكل المبكر للمبانى التى كانت مستخدمة فى العصر المسيحى وما قبله : وقد تم الاحتفاظ به فى النوبة المصرية وليس فى السودان؛ إذ إن الحياة فى النوبة المصرية تعرضت لتمزق أقل بقدوم الإسلام عما حدث فى النوبة السودانية، وعاشت تقاليد البناء المبكر هناك، بينما لم تعش فى النوبة السودانية (المصدر السابق) *JEA* LII, 1966, p. 154. وقد وصف البناء الكنزى فيما يعلق بالأسقف المقباة
G. S. Mileham, *Churches in Lower Nubia*, Philadelphia 1910, vol. II, p. 9.

(١٤) أشكر السفارة الملكية الهولندية فى لندن لهذه المعلومة الدقيقة .

(١٥) لم تذكر صيغ الجمع العربية والنوبية فى هذا النص .

(١٦) يبدو أن نظام أسماء الأماكن هذا لم يكن قد ضبط فى بداية القرن التاسع عشر ، قبل غزو محمد على عام ١٨١٩ ، عندما زار بيركهارت النوبة . ففى ذلك الوقت كانت الأسماء التى ألحقت فى الوقت الحاضر بالعموديات أو الشياخات أسماء لمختلف وديان أنهار جفت أو أودية، والمثال الوحيد الباقى هو وادى حلفا، كما ان للسلطات المحلية أسماء مختلفة بما فى ذلك " ملك " وكانت هناك فى الوقت نفسه تقسيمات قبلية أو لغوية اكبر تسمى أيضًا "وارد" تضمنت المناطق المذكورة آنفًا وهكذا. فمن الواضح ان " وادى الكنوز " هو منطقة الكنوز التى امتدت من أسوان حتى وادى السبوع فى مصر العليا ، " ووادى النوبا " ويشمل كل البلاد جنوبى السبوع حتى الحدود الشمالية لدنقلا .
Burckhardt, op. cit., pp. 7, 25, 43.
Trigger, *History*, p. 13.

17. Trimingham, *Sudan*, p. 7.

(١٨) جريفث ، مصدر سابق ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ نادرًا ما أعطيت في المصادر حدود دقيقة لمريس .

19. Trimingham, *Sudan*, pp. 53, 64, n. 1.
20. Ibid., p. 59.
W. B. Emery and L. P. Kirwan, *The Royal Tombs of Ballana and Qustal*, Cairo 1938.
L. P. Kirwan, 'Prelude to Nubian Christianity', *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski*, Warsaw 1966, pp. 126–7.
21. B. G. Haycock, 'Towards a Better Understanding of the Kingdom of Cush (Napata-Meroe)', *SNR* XLIX, 1968, pp. 7–9.
P. L. Shinnie, *Meroe, a Civilization of the Sudan*, New York 1967, pp. 30–57.
22. Trimingham, *Sudan*, pp. 36, 66.
K. Michalowski, 'Open Problems of Nubian Art and Culture in the Light of the Discoveries at Faras', E. Dinkler, editor, *Kunst und Geschichte Nubiens in Christlicher Zeit* (hereafter *Kunst und Geschichte*), Recklinghausen 1970, p. 17.
S. Jakobielski, 'Some Remarks on Faras Inscriptions,' *Kunst und Geschichte*, pp. 29–32.
23. Adams, op. cit., *SNR* XLVIII, 1967, pp. 10–12, 19.
W. Y. Adams, 'Post Pharaonic Nubia in the Light of Archaeology II', *JEA* LI, 1965, pp. 161–8.
W. Y. Adams, 'The Nubian Campaign: Retrospect and Prospect', *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski*, pp. 21–5.
B. G. Trigger, 'The Cultural Ecology of Christian Nubia', *Kunst und Geschichte*, pp. 354–5.
24. Trimingham, *Sudan*, pp. 76–7.
Trimingham, *Africa*, p. 23.
25. K. Michalowski and G. Gerster, *Faras, die Kathedrale aus dem Wüstensand*, Cologne, Zürich 1967, Pl. 11.
26. G. W. Hewes, 'Gezira Dabarosa: Report of the University of Colorado Nubian Expedition, 1962–3 season', *Kush* XII, 1964, p. 181, fig. 3.
P. L. Shinnie, 'The University of Ghana Excavation at Debeira West 1963', *Kush* XII, 1964, p. 211, fig. 3; p. 213, fig. 4.
27. Burckhardt, op. cit., pp. 58, 140, 141.
F. S. Ensor, *Incidents on a Journey through Nubia to Darfoor*, London 1881, pp. 4, 5.
28. Burckhardt, op. cit., pp. 55, 141, 212, 213.
H. Light, *Travels in Egypt, Nubia, Holy Land, Mount Libanon and Cyprus*, London 1818, p. 82.
29. Grace M. Crowfoot, 'A Note on the Stringing of Sudanese Beds and Stools', *Dryad Quarterly* III, No. 1, January–March, Leicester 1933, pp. 12–19.
Herzog, op. cit., fig. 25.
30. Ensor, op. cit., p. 21.
31. Ibid., p. 24.
32. Count Gleichen, *With the Camel Corps up the Nile*, London 1888, pp. 22, 262.

33. Gleichen, *Anglo-Egyptian Sudan*, vol. 1, p. 85.
34. Trimingham, *Africa*, pp. 95, 96.

(٣٥) نفسه ص٣٥ ، خريطة ٥، تقع بربر إلى الشمال قليلاً من النقطة التى تشير إلى النيل فى موقع الأبواب على خريطة تريمنجهام ، كما كان هذا الطريق متاحًا بالنسبة إلى دخول المبشرين المسلمين إلى السودان من الحجاز نفسه ص ٢٤ .

I. M. Lewis, ed., *Islam in Tropical Africa*, London 1966, Chapter II, Y. Fadl Hasan, 'The Penetration of Islam in the Eastern Sudan', pp. 145, 146.

36. Burckhardt, op. cit., p. 141.
37. Adams, op. cit., *JEA* LII, 1966, p. 153.
38. Burckhardt, op. cit., pp. 43, 69, 70, 80.
    Trimingham, *Sudan*, pp. 83, 88.
39. Ibid., pp. 88, 89.
    G. A. Hoskins, *Travels in Ethiopia*, London 1835, pp. 201, 202.
40. Dafalla, op. cit., pp. 9–10.
41. Gleichen, *Anglo-Egyptian Sudan*, vol. 1, pp. 7, 22, Dafalla, op. cit., p. 18.

الفصل الثانى

زخرفة المنزل: مصادر التصميم

استمر ت ممارسة زخرفة المنزل الذى تم وصفه فى هذا الكتاب حوالى أربعين عامًا فقط. إذ بدأ استخدام حلية النحت البارز كفن فى حوالى عام ١٩٢٧م . وقد دمرت مياه سد أسوان فى عام ١٩٦٤ هذا الفن مع المبانى التى كانت بها هذه الزخارف. لقد كان هناك نوع من زخرفة المنزل قبل العشرينيات ، ولكنها كانت تتكون – فى الأساس – من أشياء حقيقية تعلّق على الحوائط فى أشكال زخرفية. وفى منطقة حلفا، حلت الزخرفة البارزة محل هذه الأشياء المعلّقة ، كما تم طلاء بعض الجدران أيضًا . وبرغم أن الأشياء المعلّقة قد حل محلها تزيين السطح، فإنها استمرت تؤثر فى مظهر زخرفة المنزل. ولحسن الحظ فإن الزخرفة جنوب الشلال الثانى – وهى الزخرفة بالأشياء – كانت لا تزال تمارس.(1) لذا كان بالإمكان مقارنة الأشكال التصويرية بأسلافها الواقعية ، وعبر تتبع تطور مدرسة الفن البدائى من أصلها المنهحى (الشكلى) إلى نهايتها المبتسرة.

وقد كانت للأشياء المعلقة على الحائط وظائف عملية، ولم تكن للزخرفة الصرفة. وكان تعليقها يؤدى واحدًا من خمس مهام:

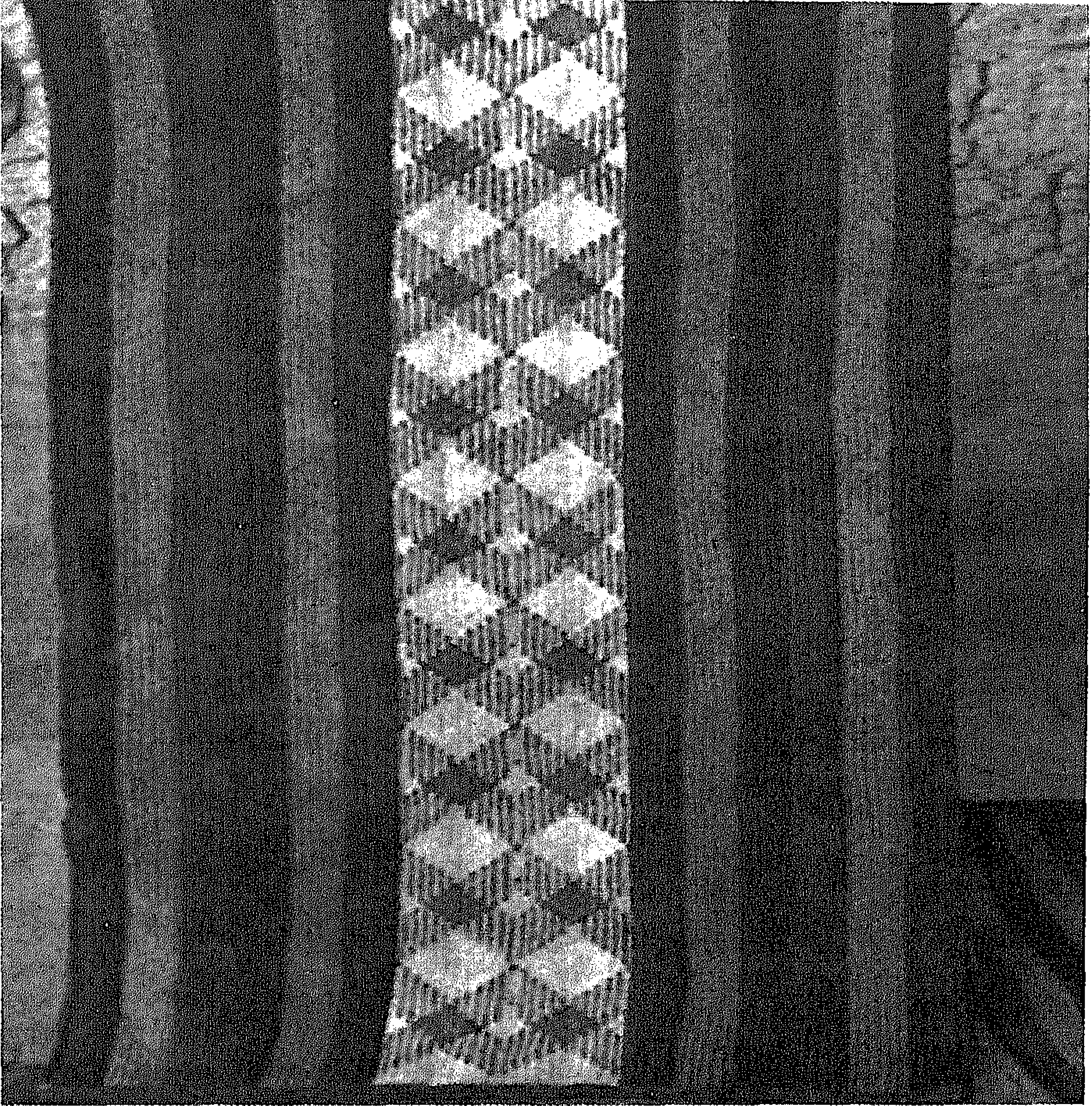
١ – لقد كان الهدف من الأشياء التى استخدمت فى مراسم العرس ، ثم صُفّت فيما بعد على الحوائط الداخلية؛ أن تبقى طوال مدة الحياة الزوجية للأفراد الذين شملهم العرس.

٢ – تم تعليقها لإبعاد النمل الأبيض عن أكلها.

٣ – تم تعليقها لإبعاد الشياطين أو لصرف العين الشريرة .

٤ – كانت زخرفة خاصة بحجرة جلوس الرجال .

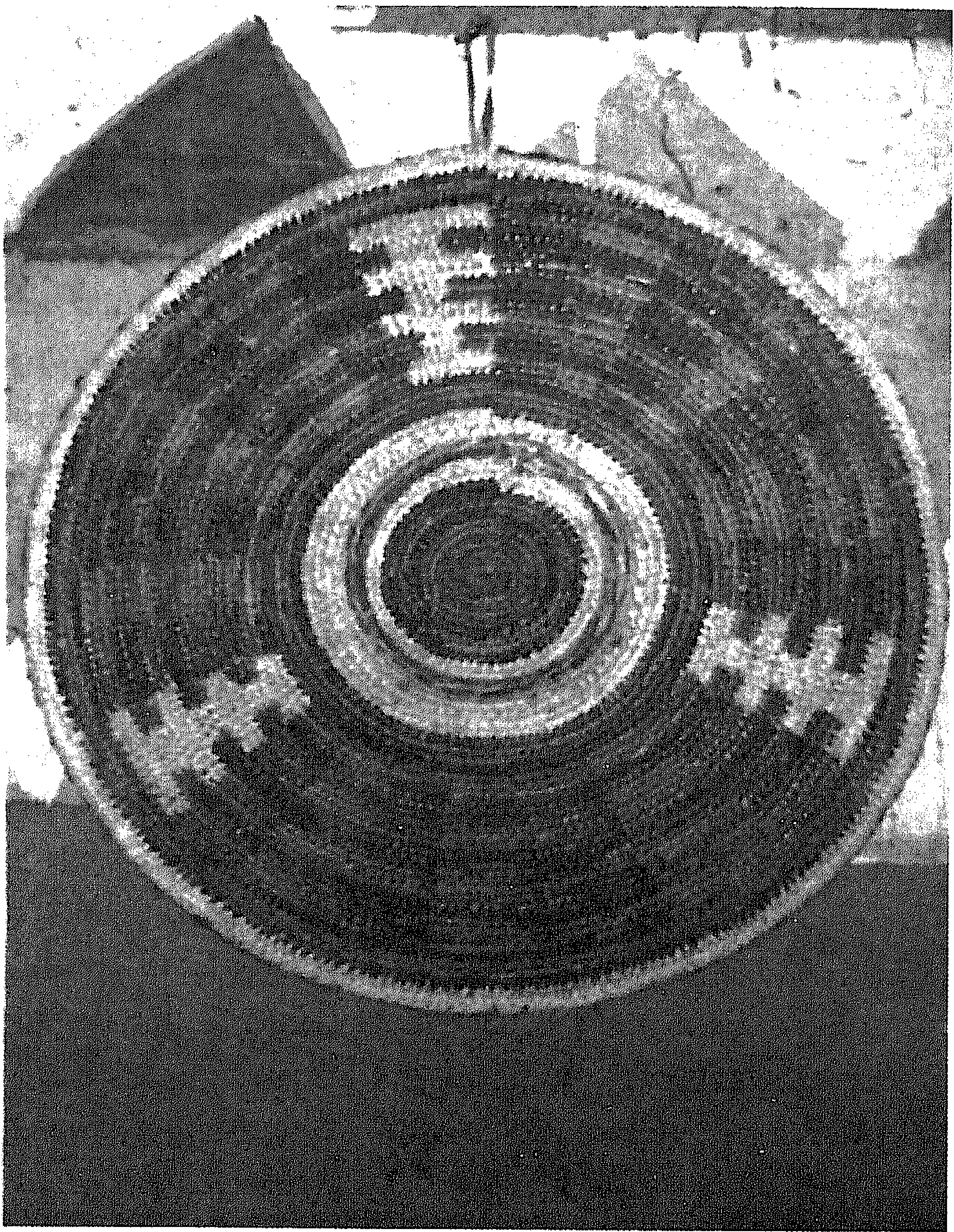
٥ – كانت زخرفة خاصة بالأبواب .



لوحة (٧)

جمى شرق، مرشد، ضفر نموذجى لبرش من سعف الدوم.

تصوير: ت. هيجل .



لوحة (٨)

طبق من السعف معلق على إفريز من الزخرفة المرسومة.

ولم تكن مراسم الزواج واحدة من أهم الشعائر فى حياة القروى النوبى فحسب، لكنها كانت أيضًا المفتاح للعديد من الزخارف . لقد اختلفت تفاصيلها بشكل بسيط من مكان إلى آخر . واتحدت أحيانًا مع بعض ذكريات الماضى المسيحى مثل رسم الصليب على جبهة العروس (فى أشكيت). وكانت الأشياء التى استخدمت فى مراسم العرس ، وعلقت فيما بعد على حوائط المنزل جزءًا من مجموعة الشعائر التى جلبت إلى المنزل ، ولا يتم نقلها من الحائط إلاّ بعد سبعة أيام. وكانت الأشياء ذات الأهمية الأولى هى الحصر (البروش) التى جلس عليها العريس والعروس والضيوف ، وكانت هذه البروش قد فرشتها النساء فى اليوم الأول للعرس. وبقيت هناك حتى اليوم الأربعين (فى الدويشات شرق وملك الناصر وتورموك) وللعريس والعروس مكان محجوز للجلوس فيه، مميز ببرش خاص، إما على عنقريب، وإما على الأرض . ويجب أن يكون عدد البروش (الحصر)(*) التى تفرش للعروس والعريس والضيوف ذات أعداد زوجية . وعند نهاية الأربعين ، يتم طيها ووضعها على أوتاد خشبية بالقرب من السقف، لتشكل صفًا زخرفيًا (لوحة ٩، وشكل ٤) وهذه البروش مصنوعة من شرائط مضفورة من سعف الدوم ومصبوغة بمختلف الألوان . وتمت خياطتها معًا فى حجم يبلغ حوالى أربع أقدام فى ست أقدام (لوحة ٧) .

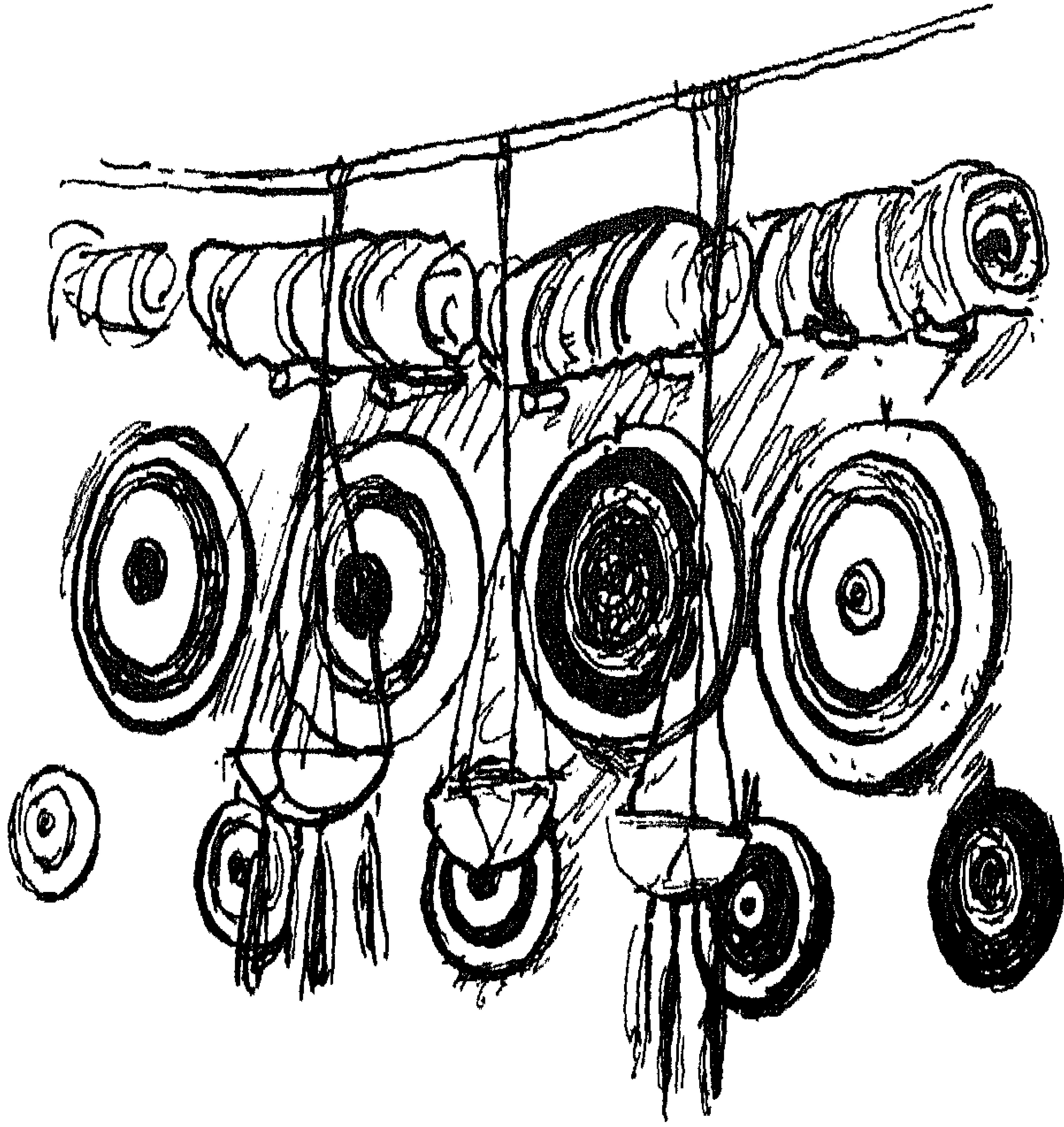
وتخاط حوافها بغرز متعرجة بارزة . وفى بعض الأحيان (كوشة و مقراكا وسرس وأتيرى والدويشات وأمبيكول) وكانت البروش أكبر حجمًا من تلك المستخدمة فى الأماكن الأخرى ، ومعلقة بشكل أفقى على طول الحائط (شكل ٥) . وهناك شكل زخرفى آخر – ذو علاقة بشعائر الزواج – مكوّن من أطباق مستديرة مسطحة من الخوص (لوحات ٨و٩) تعلق على شكل أفريز من الدوائر فوق أو تحت أفريز البروش (أشكال ٤ و٥، ولوحة ١) وتسمى هذه الأغطية طبقًا أو (طُباقة) وهى تستخدم فى كل أنحاء النوبة المصرية والسودانية ، وفى كردفان بشكل خاص(٢).

(*) تتعلم الفتاة النوبية صناعة الأطباق والبروش . والقديرات منهن يتفنن فى صناعتها . وتصنع الطباقة (الأطباق) والبروش من سعف الدوم والنخيل وسيقان القمح، وأحيانًا يتم صبغها بألوان زاهية. (المترجم)

كما تستخدم هذه الأطباق بشكل واسع فى كل أنحاء السودان أغطية للطعام ، بدلاً من كونها زخارف للحوائط ، كما فى النوبة المصرية (لوحة٩) خاصة وسط الكنوز(٣). وفى النوبة السودانية من سرس وسمنة جنوبًا حتى دنقلا تستخدم لتزيين الحوائط. أما فى تلك المناطق التى كان الاستخدام الزخرفى للطبق قد هذب بشكل خاص، فقد كان هناك حجمان يتم تعليقهما بالتناوب (شكل ٤، لوحة ٩)، وكانت تلك الصفوف مكونة من حجم كبير قطره قدم ونصف ، والأصغر حوالى نصف الحجم الكبير، واختفى فى منطقة وادى حلفا وجمىّ وأجزاء من سرس استخدام الأطباق كزخارف للحائط وحلت محلها الرسوم التى تصور دوائر كبيرة فى تقليد للأطباق (لوحات ٢٧و٣٥ – ولوحة ملونة رقم ١٩) وفى بعض الحالات كانت الدوائر الكبيرة والصغيرة مستخدمة فى تصميمات ملونة (لوحة ٢٧) ناسخة حجمى الأطباق (شكل ٤) وقد استخدمت الأطباق أغطية للصوانى التى تقدم عليها الأطعمة، ولكن تم فى الأعوام الأخيرة تفضيل الصوانى المعدنية، وبقيت أطباق الخوص كأغطية(٤).

ومع ذلك فقد حاولت طقوس العرس اتباع التقاليد القديمة. وبرغم أن الطعام يقدم الآن على صوانٍ من المعدن مغطاة بالأطباق ، فإن الهدايا للعروس والعريس مازالت تقدم على أطباق من الخوص، كما كانت الحال فى الأزمنة السابقة . وفى "سرس" و"أتِّيرى" تشكل الأطباق – فى حد ذاتها – هدية للعريس الذى يقوم بزيارة إلى كل منزل فى القرية ، ويقوم كل منزل بإهدائه طبقًا . وتقوم ربة المنزل بصناعة أطباق الخوص فى أشكال نابضة بالحياة ذات ألوان عديدة تم شراؤها من السوق، وكانت أحد الأشكال التى تم صنعها فى عكاشة على شكل صليب. وكان الصليب فى كل أنحاء النوبة السودانية هو الموتيف (التيمة) الأكثر شيوعًا الذى استخدم لتمييز الطبق عن أى وعاء آخر، خاصة " القسيبة "(*) التى تستخدم فى حفظ الحبوب والتمر (شكل ٦ أ،ك،س)

(*) قسيبة (أصلها قوسى باللغة النوبية) وعاء من الطين المخلوط بروث البهائم ، ولها فتحة واسعة بأعلاها ليصب فيها المحصول، وفتحة أخرى صغيرة جانبية بأسفلها تسد بحجر وتفتح؛ لتفريغ ما يحتاج إليه من الحبوب أو البلح، ويطلى كلا الغطاءين بالطين لمنع الحشرات والحرارة . (المترجم)

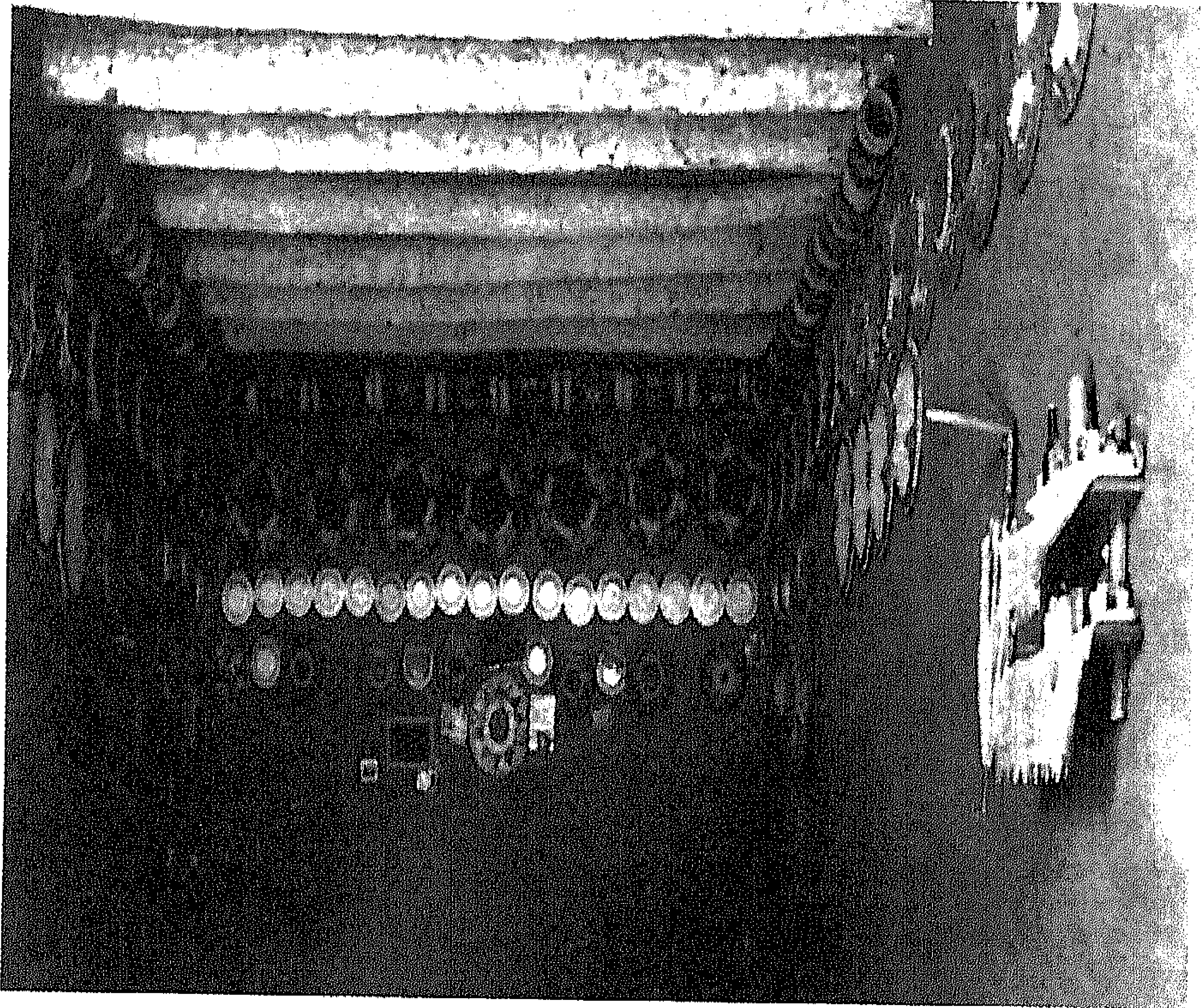


شكل (٤)

كوشة ، فركة ، فركنورج :أغطية أطباق كبيرة وصغيرة رتبت على الحائط لخلق شكل أسفل صف البروش المطوية .كما علقت على الأوتاد أوعية داخل حمالات من الخيوط .

وفى أشكيت تستخدم عصوان على شكل الصليب لتحل مؤقتًا محل أى غطاء يوضع على الطعام . وقد اعتبر هذا الصليب – برغم أنه تقليدى– إحياء للعادة المسيحية(٥) .

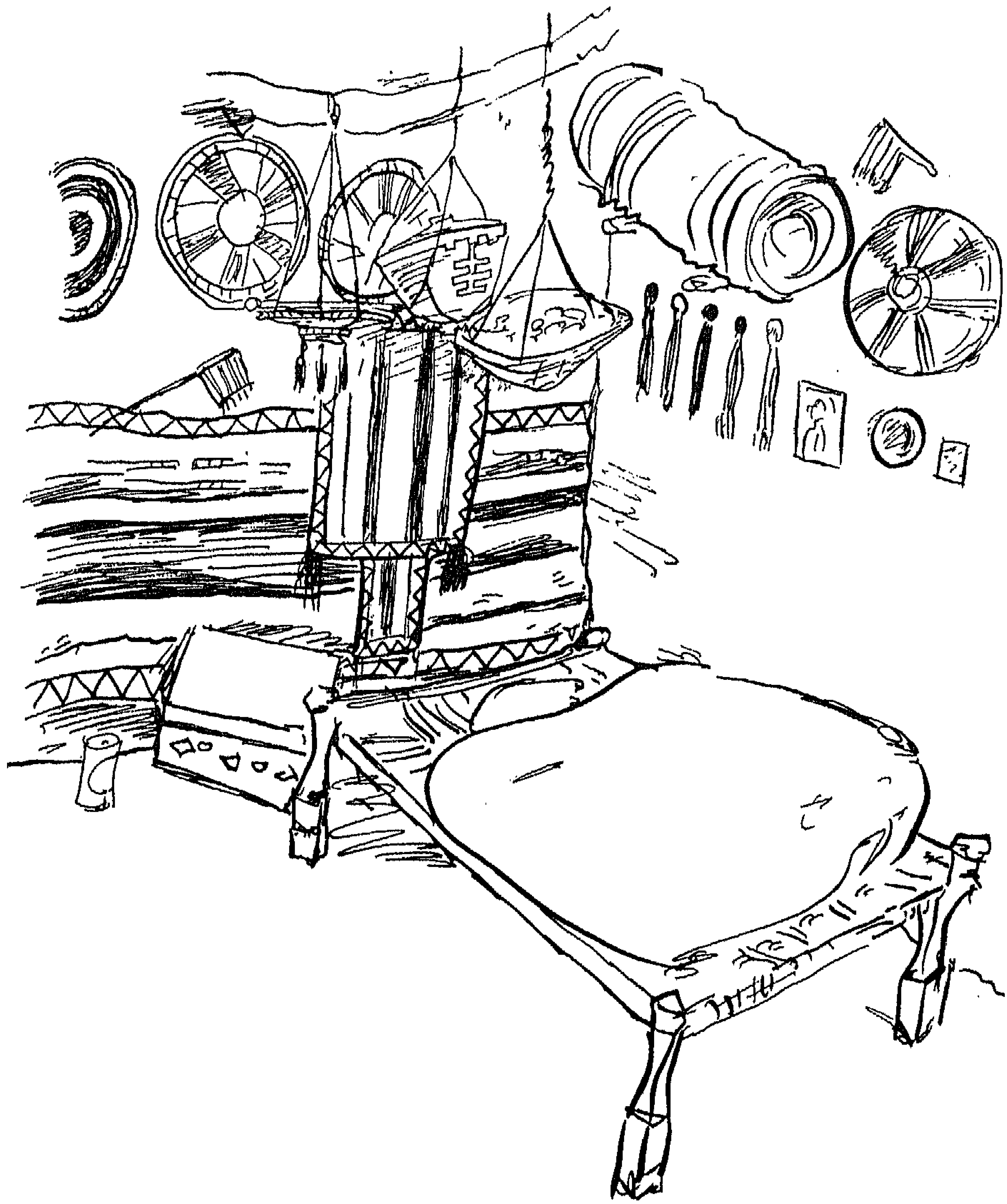
ويسبب هذا الأمر بعض الحرج للرجال المسلمين الأكثر ورعًا من النساء . وفى كوشة ومقركة كان يقوم بصناعة قدور التخزين صناع الفخار المحترفون بدلاً من ربات البيوت[٦] . ولأن الفخرانى كان مسلمًا تقيًا، فإنه لم يستخدم الصليب فى تصميماته . ونظرًا إلى أن النساء اللاتى اشترين تلك القدور منه استمروا فى طلب وضع الصليب على الأغطية ، فإنه حاول عمل شىء ما شبيه بتصميم الصليب دون أن يقوم بالفعل برسم خطى الصليب(شكل٦ط،م) .



لوحة (٩)

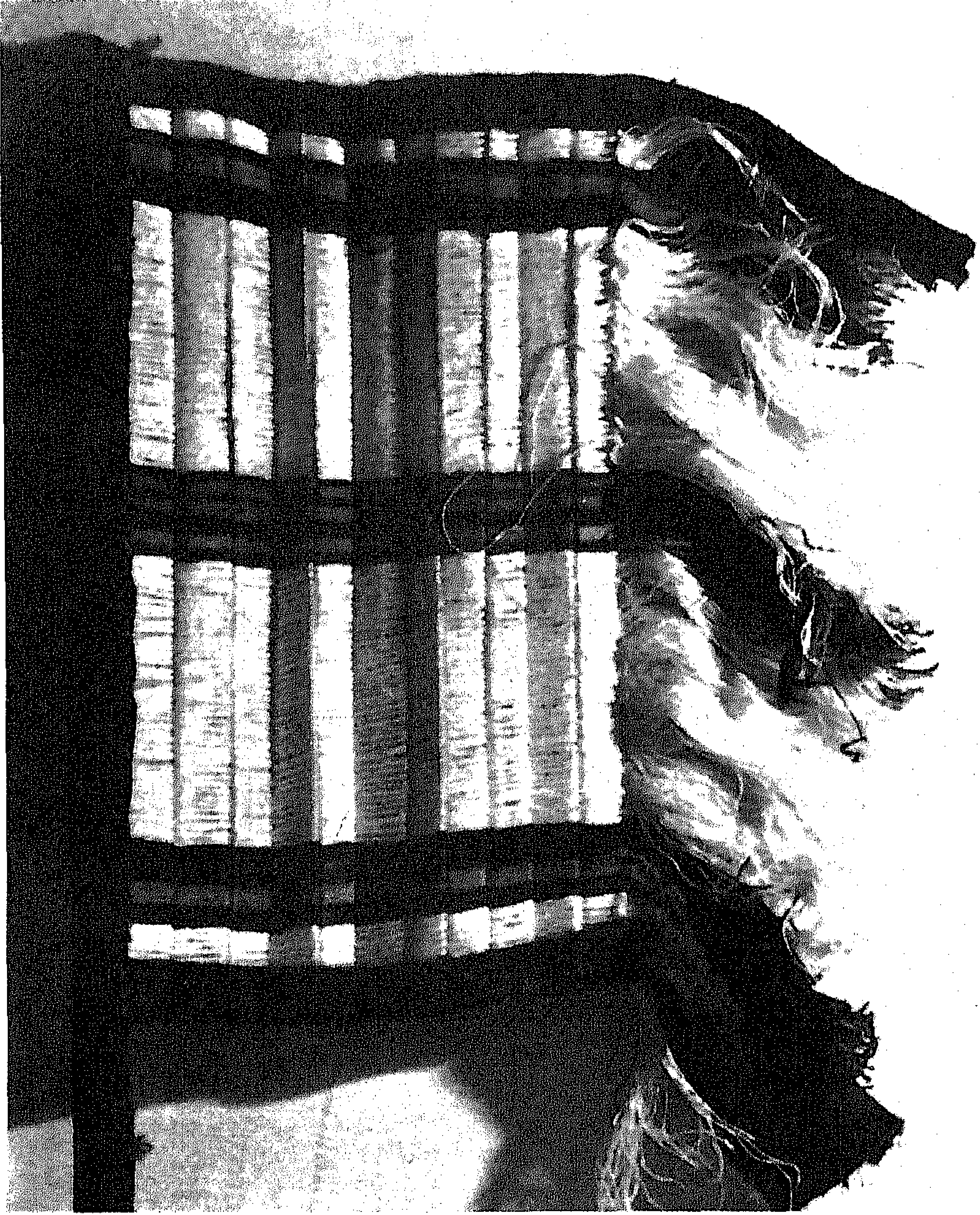
عنيبة. النوبة المصرية . زخرفة داخلية للبيت والجدران بالبروش المطوية والأطباق. وحجمان من أطباق الخوص .

تصوير: فيوليت ماكدرموت .



شكل (٥)

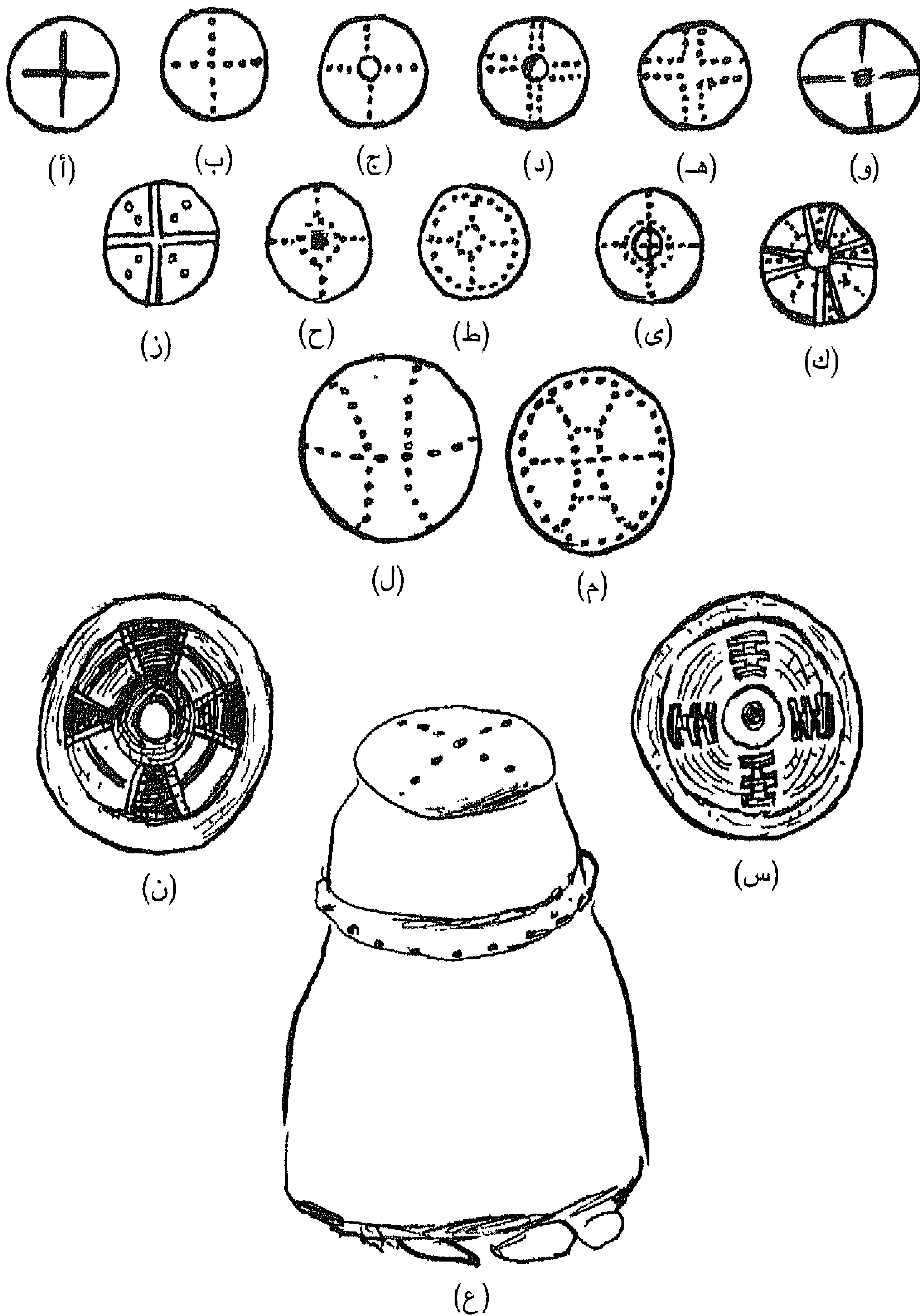
سرس ، أترى ، الدويشات . منظر داخلى لمنزل عادى به عنقريب . وقد تم تعليق بروش وأطباق وسلال ومنشات ذباب ملونة ومرآة مربعة وصور فوتوغرافية وصحون مغروسة فى الطين .



لوحة (١٠)

منشة ذباب صغيرة ٤ × ٤ بوصة، استخدمت فى العرس ثم علقت على الحائط كزخارف مصنوعة فى جنوب النوبة ، فى شدنى بالسودان .

تصوير: ت. هيجل .


(أ)
(ب)
(ج)
(د)
(هـ)
(و)
(ز)
(ح)
(ط)
(ى)
(ك)
(ل)
(م)
(ن)
(س)
(ع)

شكل (٦)

(أ، م) : أغطية صوامع تخزين بعلامات صليب مصنوعة ببصمات الأصابع أو بخطوط منقوشة .

(أ) الدويشات أمبكول وعكاشة وأوكما وسركمتو وكوشة ودال ؛

(ب) الدويشات وأمبكول وكوشة وسركمتو .

(ج) عكاشة ، شياخات عكاشة وأوكما وكوشة وسركمتو وكوشة وفركة .

(د) الدويشات وأمبكول وكوشة وسركمتو وعكاشة وعكاشة كوشة وكوشة ودال،

(هـ) كوشة ، سركمتو .

(و) عكاشة وأوكما وكوشة ودال وكوشة سركمتو .

(ز) كوشة . سركمتو .

(ح) كوشة ، سركمتو .

(ط) كوشة، دال .

(ى) كوشة ، دال .

(ك) كوشة ، سركمتو .

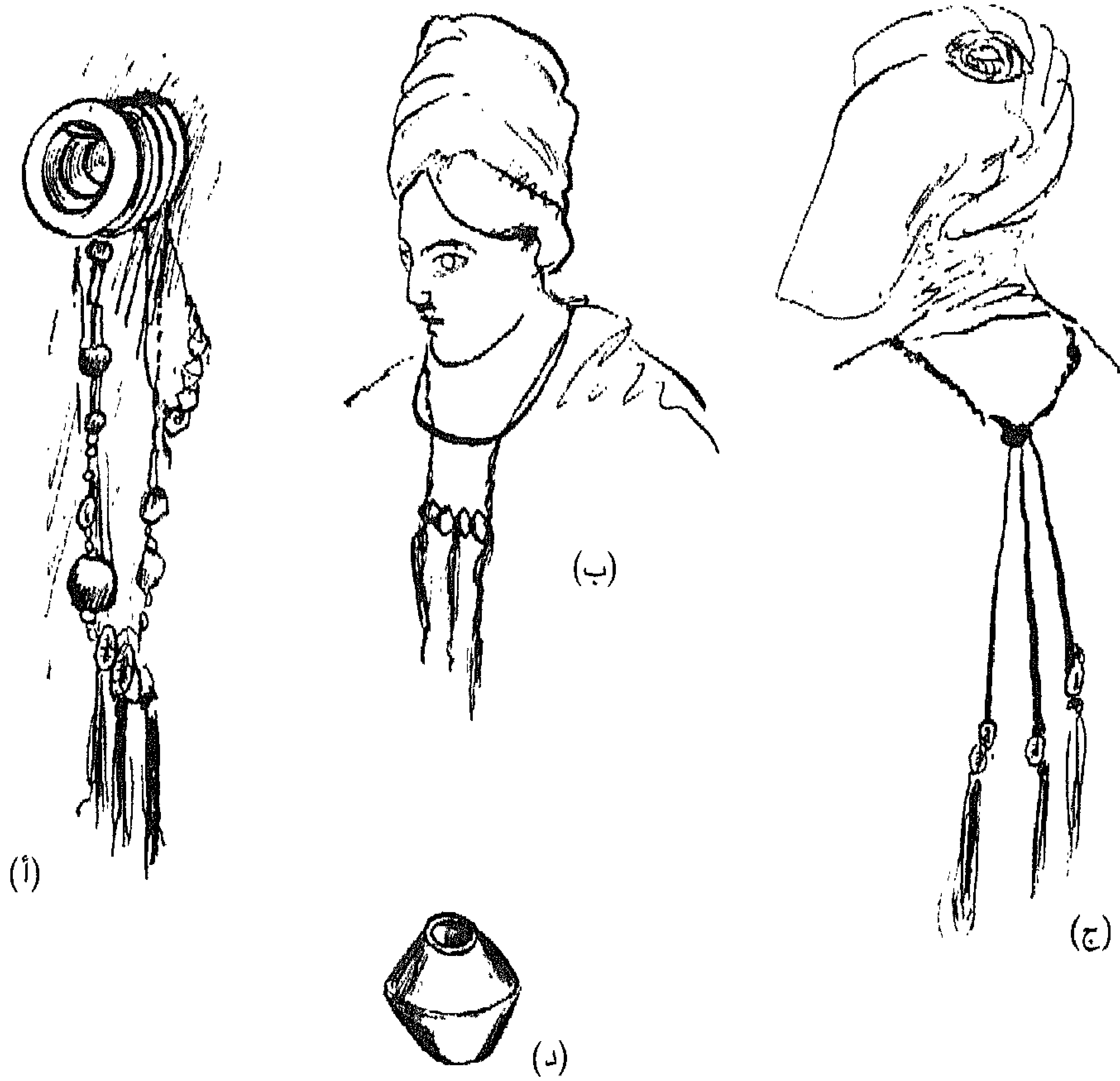
(ل) كوشة ، مقركا . الغطاء من إنجاز الفخرانى المحترف خليل صالح .

(م) كوشة ، فركة الغطاء من إنجاز خليل صالح .

(ن) عكاشة ، عكاشة الشرقية . غطاء طبق بصليب مضفور.

(س) عكاشة . عكاشة شرق ، غطاء طبق .

(ع) الدويشات ، امبكول . صومعة تخزين بغطاء عليه صليب .



شكل (٧)

(أ) الدويشات ، أمبكول ، جزيرة أمبكول . عقود عريس وعروس وإسورة عروس .

(ب ، د) الدويشات . ملك الناصر . تورموك . خرز خاص بالعريس .

(ب) المنظر الأمامى لأربع خرزات وسيور جلدية .

(ج) المنظر الخلفى للسيور والودع .

(د) حلية من الفضة .



لوحة (١١)

. الدويشات ، ملك الناصر ، تورموك : العريس صالح محمد أحمد عمر يرتدى قلادة الجيرتق، ويحمل السيف والعصا التقليديين .

ولم يكن الطعام الذى يقدم تحت الأطباق – مثل الأطباق ذاتها – نوبيًا تمامًا. إذ كان الطعام هو الكسرة – خبزًا من الدخن(*)، أو الفطير مخبوزًا على صفحة من الحديد تسمى "صاجًا"(٧) وبعد الخبز يتم طى الكسرة ولفها، وتقدم مع مختلف أنواع الإدام. والكسرة معروفة بشكل كبير وسط العرب البدو، وقد ذكرت كطعام ثابت فى مملكة علوة المسيحية فى العصور الوسطى(٨). وتعد المعدات الخاصة بصنع الكسرة من الهدايا التقليدية التى تقدم للعروس. وتعد من أهم الهدايا التى توضع فى الأوعية المصنوعة من الخوص بجانب العروس والعريس.

وبالإضافة إلى البروش التى استخدمت للجلوس عليها والأطباق التى استخدمت فى تغطية الطعام، هناك بعض البنود الصغيرة الخاصة التى تعبر عن الابتهاج الفعلى بالزواج، وظهرت مؤخرًا كزخارف على جدران المنزل، وتضم هذه الأشياء مكانس يدوية من ليف النخل أو مراوح صغيرة باللون الأخضر والأحمر والأرجوانى والبرتقالى (شكل ٥) وكانت تستخدم تلك المكانس اليدوية الصغيرة شعائريًا فى كنس الأرضيات الطينية لغرف العرس، بالإضافة إلى أعلام صغيرة مربعة منسوجة ذات مقبض قوى (شكل ٥ ولوحة رقم ١٠) وهى تستخدم كمراوح أو لطرد الذباب. ويقال إن بيض النعام وريشه لعبا فى الأزمنة القديمة فى أشكيت دورًا مهمًا فى شعائر الزواج، وكانت تعلق من السقف والجدران. وقد رأت "مارجريت شينى" بيض نعام موضوعًا على أعمدة من الطين فى دبيرة غرب فى حلة نجع الكنوز. كما ذكر بيركهارت ارتفاع مكانة بيض النعام كعادة فى الدامر(٩) وغير معروف بشكل محدد المهمة الشعائرية لهذه الأشياء.

وخصصت مساحة فى الحائط للأشياء التى ارتداها أو حملها العريس والعروس. ويجب على مرافقيه مراعاة ألا يترك العريس السيف والسكين والعصا التى يجب الاحتفاظ بهم فى الواقع حتى ظهور الهلال الجديد (لوحة ١١).

(*) الكسرة : إن كانت فطيرًا فهى من دقيق القمح ومنها "القراصة" السميكة والرقيقة. أما الكسرة المخمرة فهى من دقيق الذرة عادة. ونادرًا ما تُصنع الكسرة من دقيق الدخن. (المترجم)

كما تعلق الخرزة والأسورة الشعائرية التى ارتدتها العروس على مسمار (شكل ٧أ)[١٠] والخرزة أكثر وضوحًا فى الدويشات – المنطقة الصخرية الجبلية التى بها مناجم الذهب التى خضعت لعمليات التنقيب من قبل قدماء المصريين ومؤخرًا من قبل الإيطاليين . ويرتدى العريس قلادة تسمى "جيرتى" مع أربع حبات من الفضة والودع وسيور حمراء وخضراء (لوحة ١١ شكل ٧ب،ج، د) ويتم ارتداء الحبات الفضية الأربع مع السيور على كل جانبى الصدر، ويتم ارتداؤها على الظهر بسيور جلدية ومعها الودع والسيور الإضافية . ويجلب الودع إلى المنطقة النيجيريون الفلاتة أو التكارير[١١] ومن الممكن شراء الودع من مصر . أما قلادة العروس فهى أقل فى مكوناتها مما لدى العريس . وهى مكونة من خرز كبير مستدير بالتناوب مع خرز أصغر أنبوبى الشكل (شكل ٧أ) والخرز من الكهرمان والعقيق والزجاج الأحمر . ومن النادر الحصول عليه فى مكان واحد . وتتكون أسورتها من العاج الذى يتم تشكيله بالمخرطة (شكل ٧ أ) ويمكن الحصول عليه من أم درمان . ويعتقد النوبيون الآن أن هذا الطراز قديم جداً إذ كانت النساء ترتديه قبل الحصول على الحلى الذهبية التى بدأت النساء ترتديه مؤخرًا . وهكذا كانت الأسورة العاجية هى الحلية المفضلة فى الأعراس؛ إذ إن ارتداءها يعنى اتباع الطرق القديمة.

لقد سجلنا الآن قائمة ببعض الأشياء التى أدت وظيفة خلال مسار العرس النوبى، والتى علقت فيما بعد على الجدران لتشكيل زينة زخرفية دائمة . وإذا كانت قد استعملت بكثرة فى أثناء إعداد البيت وتجهيزه ، فقد تم استبدالها . وإذا ما بليت كما يحدث بالنسبة إلى أطباق الخوص والبروش، يجرى تجديدها . ولكن هناك أشياء أخرى توضع على الجدران خلال الزواج الفعلى ، ويتم فيما بعد إزالتها والتخلص منها، على سبيل المثال أوراق النباتات الخضراء – من سعف النخيل غالبًا – التى كانت قد علقت على جدار الحجرة التى جلس فيها العريس . وهى الأوراق الخضراء من سعف النخيل التى كان العريس ومرافقوه قد جمعوها عند ذهابهم إلى النهر فى صباحية اليوم الثانى للعرس، ويتم تجديدها كل صباح لمدة سبعة أيام. وفى أحد تلك الأيام تذهب العروس معه إلى النهر لتغسل وجهها[١٢]، وعلى العريس مطاردتها عند العودة

ويقوم بضربها ضربًا خفيفًا إن استطاع اللحاق بها . إن أوراق النباتات الخضراء مهمة تمامًا مثل فكرة أطباق الخوص والبروش على الحوائط فى بعض الأماكن ؛ لذا أضحى الجريد أيضًا يصور على الحوائط (شكل ٢١ع وشكل ٢٢هـ ، ط ، و ، ر ، ش) .

كما كانت الأشياء التى تعلق عاليًا لإبعاد النمل الأبيض عن التهامها[١٣]، تعلق على السقف بدلاً من تعليقها على الحوائط، ولكن بالقرب من الجدران. وأضيفت إلى المشهد البصرى المركب أشياء – هى فى الأساس ملابس وطعام وأشياء منزلية أخرى – وكانت الملابس تكدس على عمود خشبى معلق عموديًا بحبلين . أما الأطعمة والأشياء الثمينة فكانت توضع فى أوانٍ أو أطباق منسوجة عالية الحواف وليست مسطحة مثل أطباق الكسرة ، معلقة بشكل فردى فى شباك مجدولة من الشعر الأسود مزينة بشرابات "مكرميات" فى أسفلها (شكل ٤ و٥) ويتم استجلاب معظم هذه الشباك من دنقلا[١٤]. ولكن طبقًا لتقاليد قديمة فقد كانت تنسج محليًا من شرائط من سعف النخيل. وفى بعض الأحيان، كانت ربة البيت تضيف شراريب جاهزة إلى تلك الشباك ، أو تزخرف ما هو موجود عندها برقائق معدنية فضية اللون . ولم تكن هذه الرقائق المعدنية الفضية لمجرد الزخرفة ، فهى مثل الصحون والمرايات وأغطية علب الصفيح تحول دون العين الشريرة .

وبرغم أن وظيفة الشباك التى تعلق فيها الأطعمة، وظيفة عملية فى الأساس، أكثر من كونها للزخرفة ، فإنها لم تستخدم بشكل عادى حول حلفا، إذ كانت الدواليب تحل محلها فى تخزين الطعام ، وكانت الشباك تملأ فقط بأوعية خاصة خلال فترة العرس . وهى تملأ الآن بأطباق الصينى وتعد زينة فى أيام العرس (فى أشكيت) أو تترك الشباك خالية (لوحة ٤٣) أما فى جنوبى الشلال الثانى فما زالت هذه الشباك مستخدمة حتى اليوم هناك . وقد فرضت التقاليد طريقة استخدامه كوعاء معلق . فالحبوب والبقول الجافة كانت تحفظ فى أطباق، بينما كان اللحم يحفظ فى آنية خشبية .

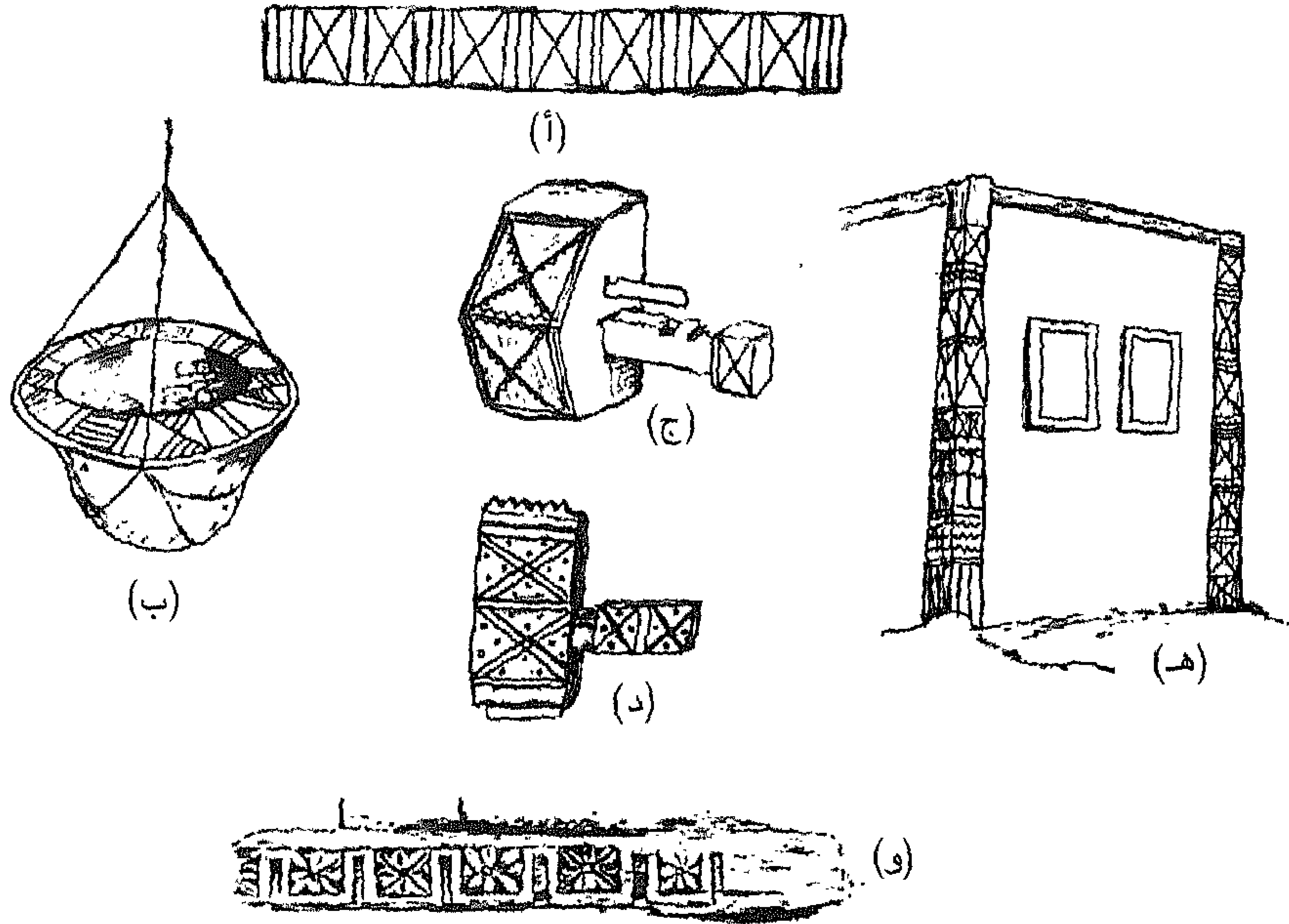
ويبرز (شكل ٩ أ ، ط) الذى كانت زخرفته تشكل مظهرًا مهمًا فى الفن النوبى المحلى ، الإناء الخشبى المسمى دبكر(*) الذى كان يقوم بصنعه نجارون خاصون، بينما تقوم ربة المنزل بصنع الأوانى من القرع(**) ولم يكن النجارون صناع الأوعية محليين دائمًا ، فأحد هؤلاء النجارين الذى عمل مؤخرًا فى الدويشات فى عام ١٩٥٣ قدم من سكوت، وهى الاسم المحلى لعمودية كوشة، إلى الجنوب من الدويشات ، وقد تم جلب بعض الأوانى الخشبية من أم درمان ، ومن مديرية دارفور البعيدة(١٥). ومع ذلك فقد كانت الأوانى تصنع محليًا بواسطة نجارين من الدويشات على جزيرة أمبيكول، حتى حوالى عام ١٩٥٤ . وكانت الأخشاب التى تصنع منها هذه الأوانى هى أخشاب الحراز والسنط(١٦) . ويأتى النجار بقطعة ضخمة من الخشب (لوحة ١١) ويقوم بتجويفها ثم يشكل الخارج بواسطة فأس ، ويضيف الزخارف بواسطة آلات أصغر. أما النساء اللواتى يقمن بزخرفة القرع؛ فهن دائمًا محليات أو نساء من دنقلا وهن ينقشن الزخرفة على القرع باستخدام قطعة من الحديد المحمى .

والأوانى الخشبية - مثل الأطباق - مصنوعة طبقًا لأشكال قياسية فى كل أنحاء السودان ، وهناك فروق بسيطة بين تلك المصنوعة فى النوبة والمصنوعة فى مكان آخر، ويرتكز مصدر أنماط الزخرفة على الشكل × المرسوم بين الخطوط المتوازية والمثلثات فى صفوف، ويتم حفر الشكل المكون للنمطين فى أخاديد حول داخل الحافة وخارجها (شكل ٨ ب). علاوة على ذلك فبدلاً من الأسلوب القياسى لهذه التصميمات، كانت هناك أنماط مشابهة تمامًا حفرت على الأقفال الخشبية النوبية(١٧) (شكل ٨ ج، د)

(*) الدبكر : نوع من الأشجار يكثر فى دارفور، كان يصنع منه القدح لصلابته. والقداحة (جمع قدح) أوانٍ خشبية أو صحائف كان يقدم فيها الطعام ، ذات أحجام مختلفة. وكانت القداحة تصنع من خشب الطرفة أو الحراز أو الدبكر، ثم تصقل وتدهن حتى لا تتشقق . (المترجم) .

(**) القرع : نبات برى له ثمر كالبطيخ فى شكله، مر المذاق، ذو غلاف سميك ، يتخذ ثمره - بعد أن يجف، ويُخرج ما بجوفه من بذور - أوانى للأكل والشرب ولحفظ السوائل كاللبن والسمن . (المترجم)

على الخشب أو الأعتاب الحجرية للمنازل (شكل ٨ أ) وعلى بعض أعمال النحت الطينى البارز جنوبى الشلال الثانى (شكل ٨هـ) حيث كان المزخرفون بنائين لديهم بشكل معتاد بعض المعرفة بالنجارة. ويبدو أن الشكل السائد بين الخطوط المتوازية كان موتيفا يمكن تطبيقه على عدد من الوسائل التى كانت أكثر شعبية للأعمال الخشبية .



شكل (٨)

(أ) جنوب وادى حلفا ، حلة المجراب . عتبة باب من الخشب المنحوت .

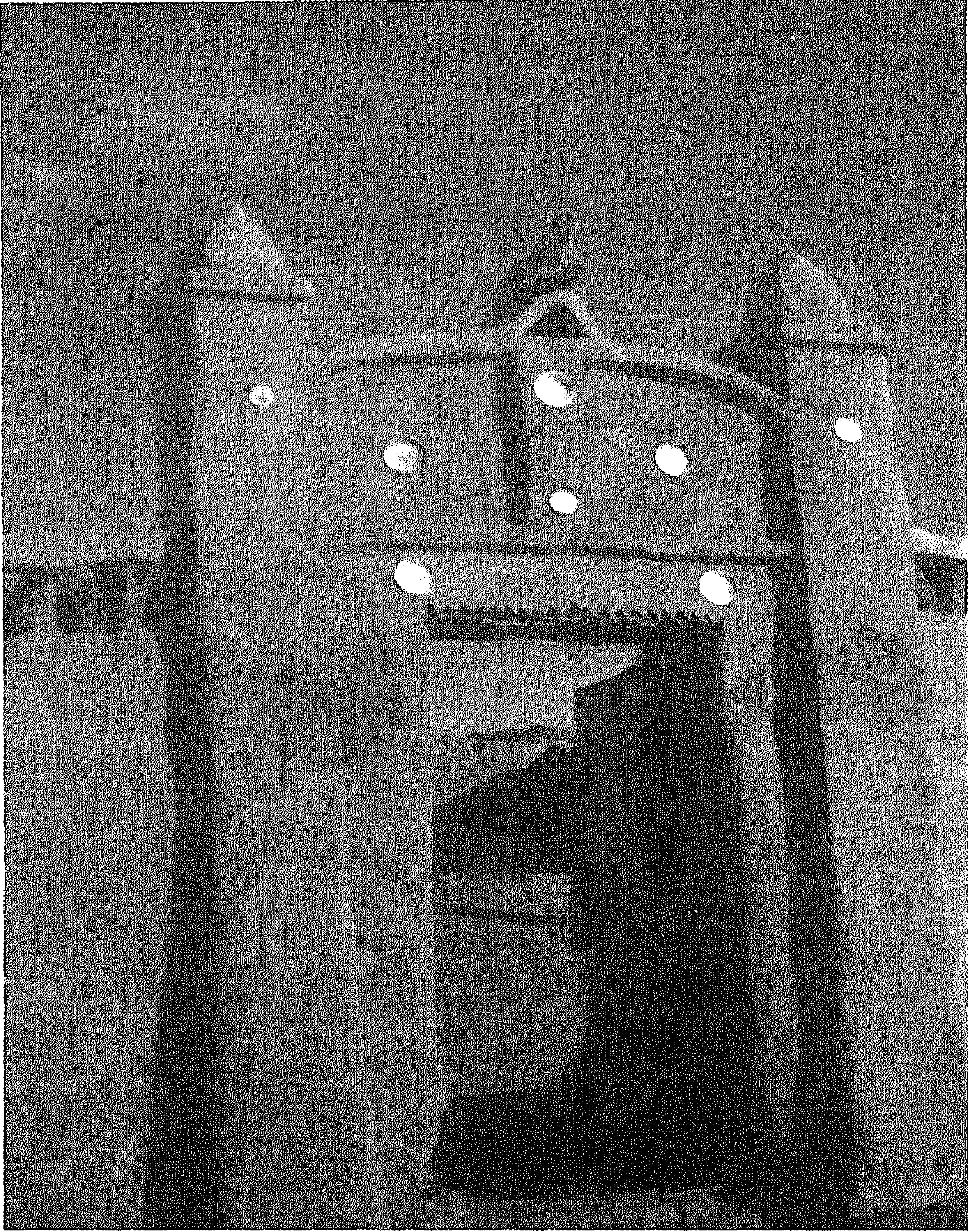
(ب) الدويشات ، ملك الناصر ، تنجور.قدح من الخشب صنع محليًا فى عام ١٩٦٣ .

(ج) سرس ، سرس تحالى ، أوران . قفل خشبى من عمل يوسف .

(د) سرس ، سرس تحالى .أمتوك. قفل خشبى من عمل عبد الله أحمد دياب .

(هـ) سرس ، سرس تحالى ، أوران . زخارف بالنحت الطينى لأركان منزل من عمل محمد محمود عثمان ١٩٣٩ .

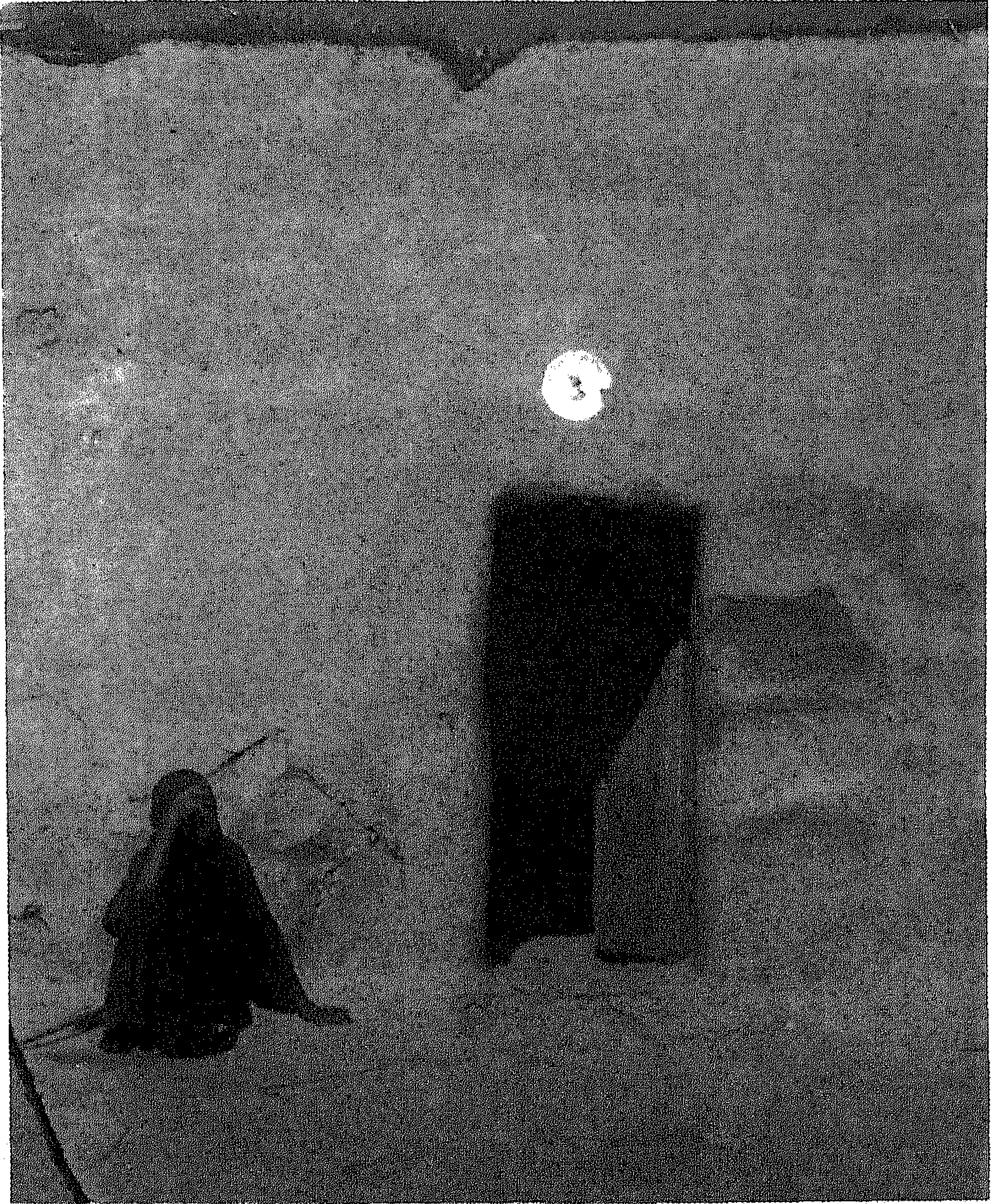
(و) فرس غرب .العصر المسيحى . عتبة باب من الخشب ، وفقًا لميخائيلوفتش .



لوحة ملونة (١)

سرس ، سرس تحالى ، أروسا : جمجمة تمساح تعلو مدخلاً مرسومًا بالألوان الترابية .

من إنجاز: عثمان خيرى



لوحة ملونة (٢)

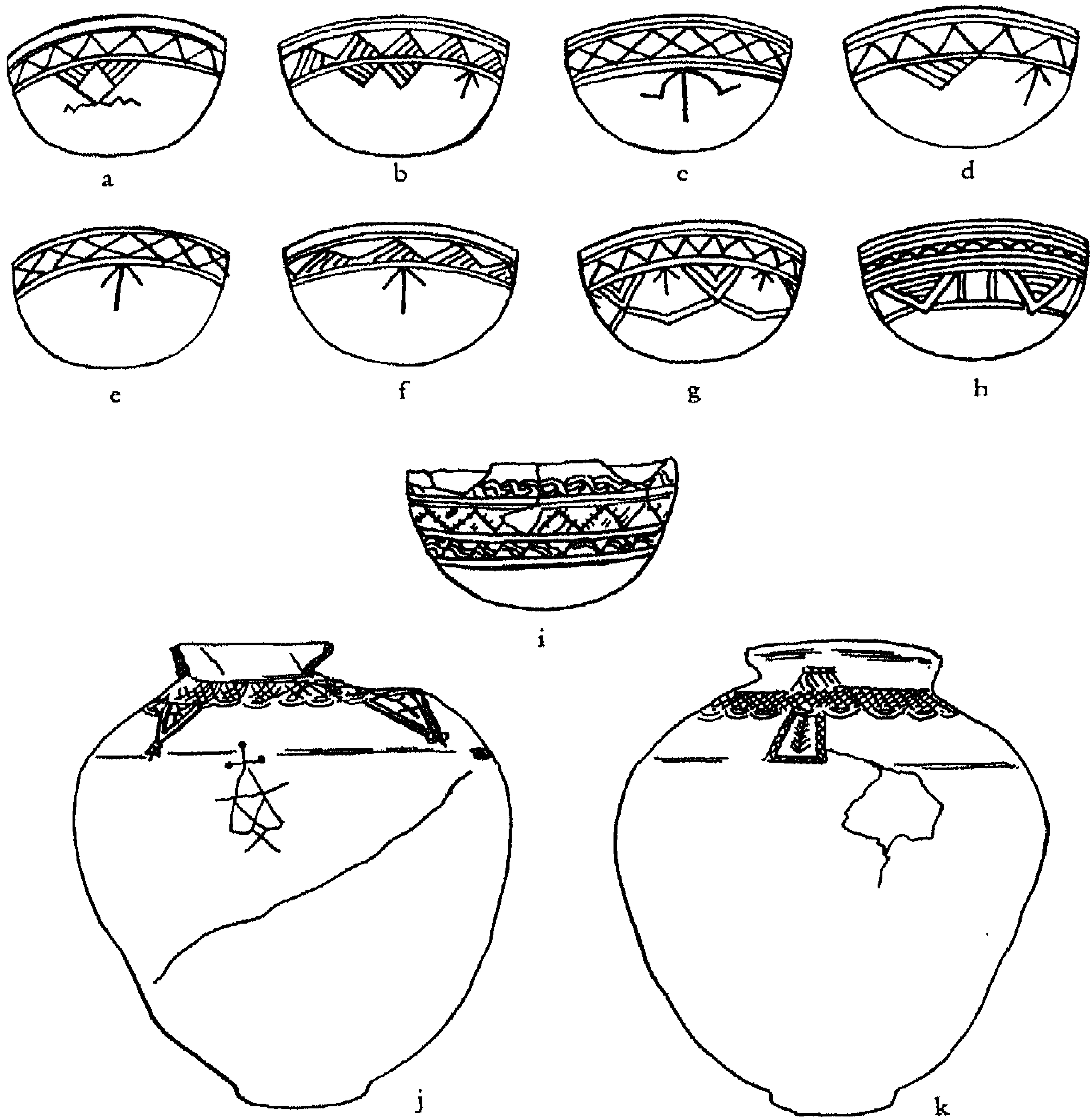
أشكيت ، زوكما ، أرو : امرأة عجوز تجلس أمام باب ديوان ،

حيث يوجد فى أعلاه صحن واحد .



لوحة ملونة (٣)

تفاصيل اللوحة (٢) يبدو أن الصحن واحد من أوائل الصحون التى دخلت المنطقة .



شكل (٩)

(أ) الدويشات ، أمبكول . قرع مزخرف من دنقلا .

(ب) كوشة ، أمبكول . قرع مزخرف .

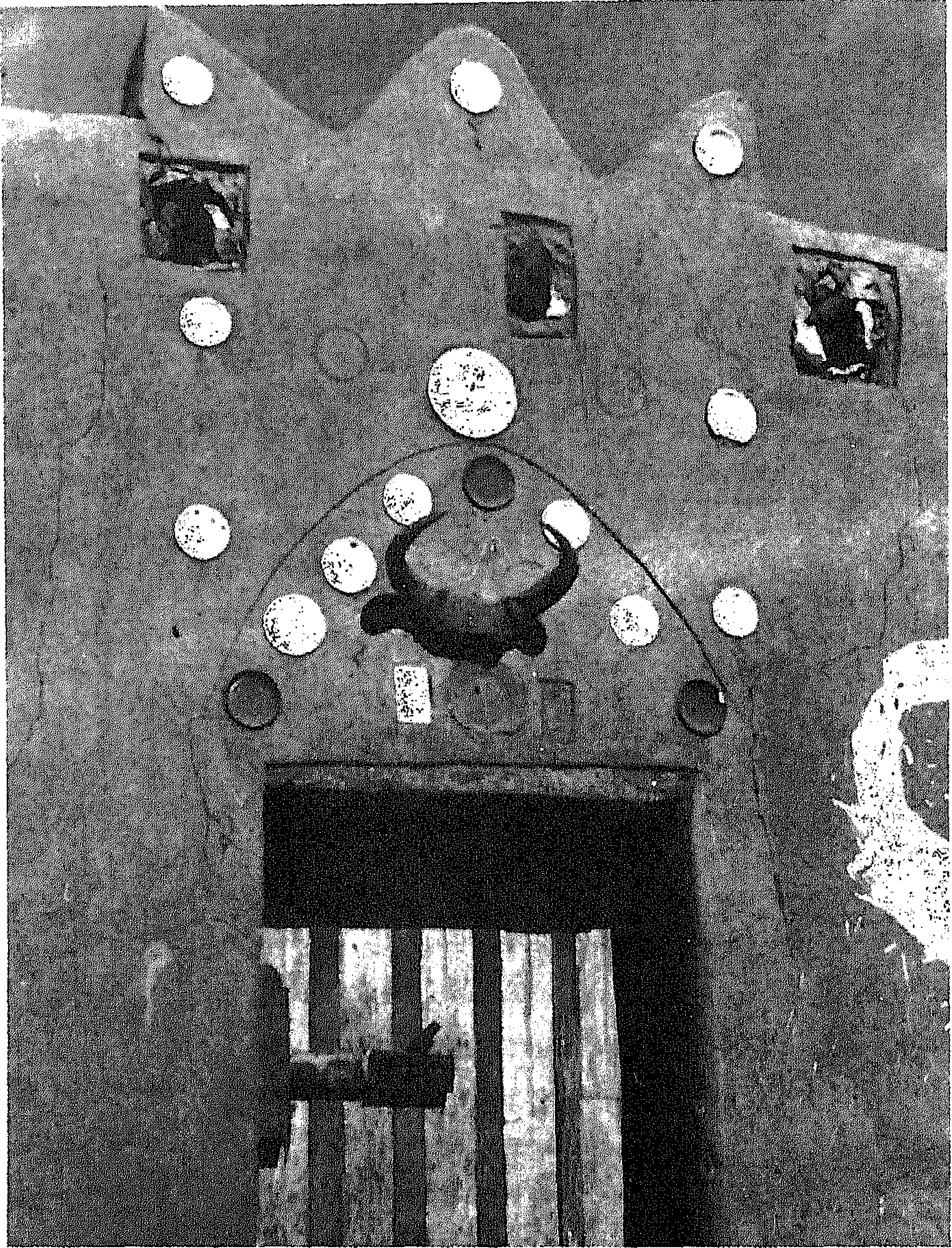
(ج) كوشة ، فركة ، قرع من دنقلا .

(هـ) كوشة ، فركة، ممنتو . قرع.

(و، ز) كوشة ، دال ، السير. قرع مزخرف .

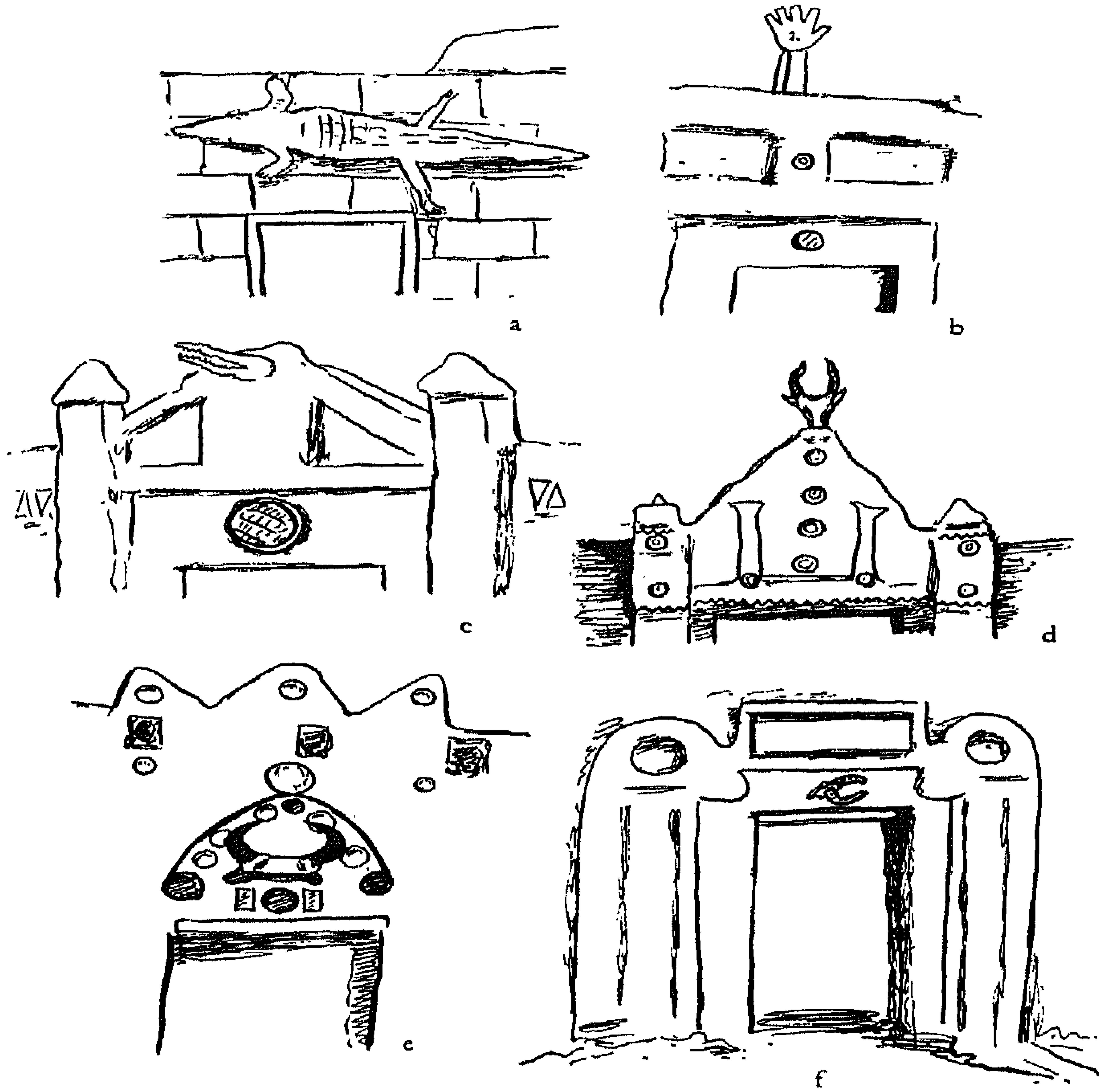
(ط) جمى ، أمبكول . جرة من حفريات البعثة الإسبانية.

ى- ك : فرس . جرة من العصور الوسطى ، طبقًا لمنوريه دى فيلا ر.



لوحة (١٢)

دبيرة شرق : قرون معلقة فوق الباب للحماية من العين الشريرة .



شكل (١٠)

أشياء مرفوعة لطرد العين الشريرة

(أ) الدويشات ،أشكيت جنوب الصحابة :تمساح مجفف فوق مدخل .

(ب) عبرى ، شياخة عبرى . حلة أماروك ، يد من الصفيح وصحن ومرآة .

(ج) كوشة، مقركة الشيخ الندو ، جمجمة تمساح ومصباح سيارة .

(د) سرس، سرس تحالى ، أمتوك : رأس ظبى وصحون وضعت بمناسبة القدوم من الحج .

(هـ) دبيرة شرق : قرون وصحون وأطباق ومرايا .

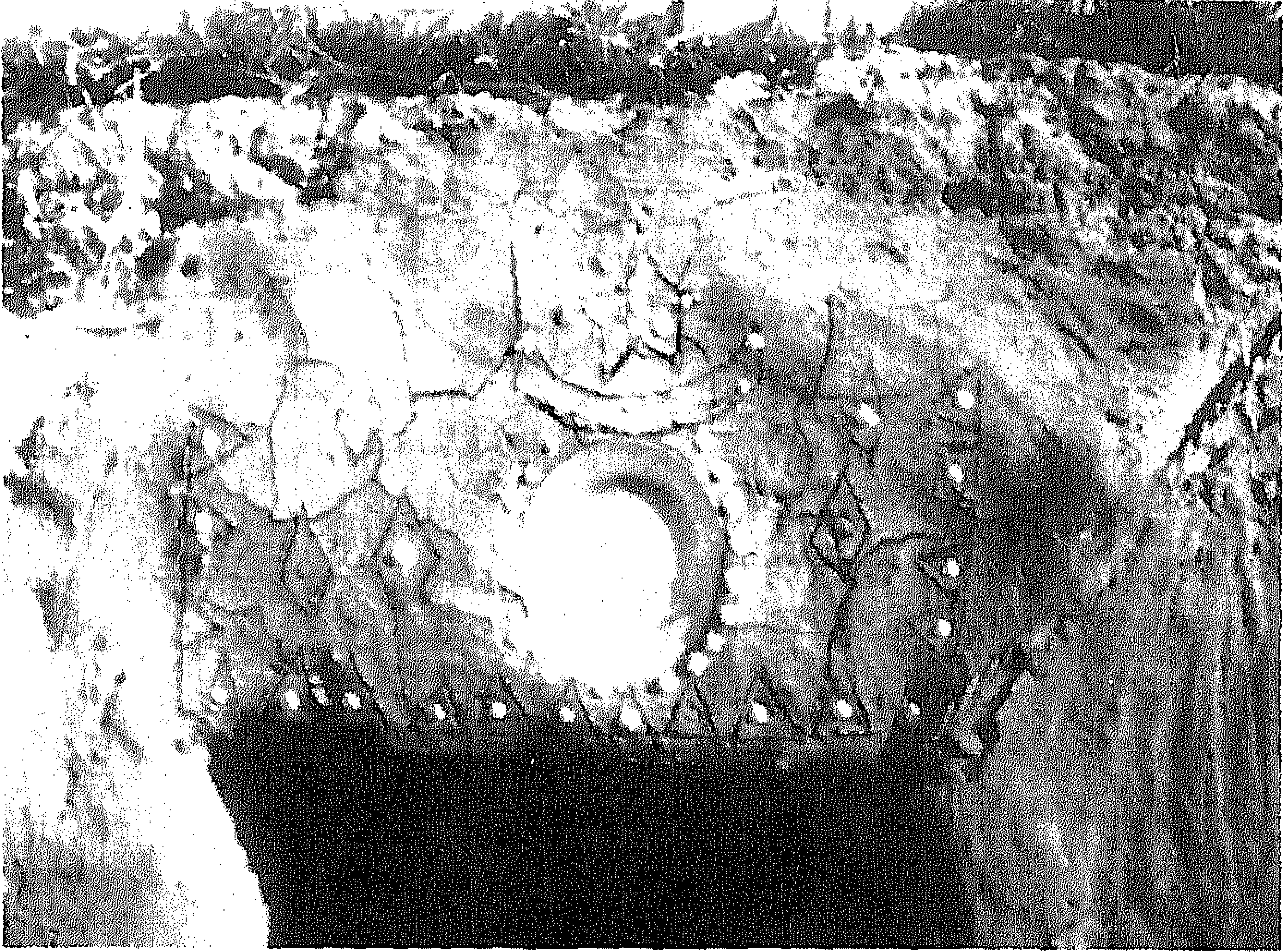
(و) عكاشة ، شياخة عكاشة : حدوة حصان وضعت على شكل قرون .

لقد كانت النماذج المستخدمة فى زخرفة القرع أكثر خصوصية للنوبيين، عن تلك التى كانت على الأوعية الخشبية . وكان الشكل الرئيس شريطًا متعرجًا بين خطين أو ثلاثة خطوط متوازية مرسومة على كل جانب . (شكل ٩أ ، ج) وفى بعض القرع كانت كل زاوية كونت بالخط المتعرج قد تم ملؤها بالخطوط المتوازية المائلة ، مشكلة بذلك صفا من المثلثات . (شكل ٩ ب ،ج) وكان الشكل الفريد هو ذلك الذى تحت هذا الخط المتعرج ، إذ كان هناك خط رأسى متكرر داخل صف يتجه نحو الحافة (شكل ٩ ب – ز) كما يوجد نوع آخر من الزينة يهبط من شريط الحافة إلى الفراغ فى الأسفل، وهو يأخذ غالبًا شكل المثلث (شكل ٩ ب ، د ، ز ، ح). ومن اللافت ملاحظة أن الحفريات الأثرية كشفت أن الشكل الجميل الخاص بالفخار النوبى فى العصور الوسطى كان يستخدم – فى الغالب – اللون الأصفر البرتقالى ، أو اللون البرتقالى، وهو اللون المعتاد للقرع[١٨].وكانت بعض الأشكال تشبه بوضوح أوانى القرع الحديثة (شكل ٩ ط) [١٩] بينما تمثل الزخارف الطيور[٢٠]، أو الأسماك[٢١] أو العقارب[٢٢] أو الغزلان ذات القرون، إلا أن معظم الزخارف كان لها شكل واحد مميز – شريط زخرفى أفقى حول الجزء الأعلى للآنية (شكل ٩ ى – ك)[٢٤] وحل الصليب أو الغصن محل موتيفة السهم فى القرع (شكل ٩ ب ، ز) الذى ربما يعكس تصميمه تقاليد القرون الوسطى ذات القيمة المنخفضة .

ومن المحتمل أن الأشياء التى تعلق فى مكان بارز ضد العين الشريرة، كانت ذات أصل وثنى ، ولكن استخدامها لم يخالف المعتقدات الإسلامية ؛ نظرًا إلى أن العين الشريرة شر وبيل معترف به فى التعاليم الإسلامية ، وهناك خوف من الشياطين والجن فى كل أنحاء العالم الاسلامى ، وتتخذ التدابير الوقائية ضد خطرهم[٢٥] . والرجال النوبيون أكثر نشاطًا فى النظام الطائفى الإسلامى[٢٦] ، وهم يقرون بحرية أن الزخارف المنزلية كانت من أجل ذلك الغرض . والنساء – من جهة أخرى – قد يزعمن أن شيئًا ما قد تم تعليقه لإطالة الحياة، إلا أن ذلك ينكره الرجال ؛ إذ – طبقًا للإسلام – لكل أجل كتاب، وأن الحياة لا يمكن إطالتها .

وربما يتم تسليط العين الشريرة على شيء ما، إما عن قصد، وإما مصادفة . وكما لكل قرية نجارها، كذلك لكل قرية شخص ما ذو عين شريرة . فقد يتم فى منطقة عبرى استخدامه مقابل أجر، ويؤخذ – وعيونه مغطاة – إلى مكان ما حيث يطلق شره ، ولم يكن امتلاك العين الشريرة دائمًا حسنًا؛ إذ قتل رجل ابنته ، وكان من المعروف عن ذلك الرجل أنه كلما نطق بتشبيه لفظى ، فإن شيئًا ما مخيفًا سوف يحدث . وقد عاد ذات مرة إلى منزله ومعه ضيوف من الرجال وابنته – وكانت فتاة جميلة فى سن المراهقة، لم تكن قد ذهبت للانضمام إلى النساء – وعندما " قال: انظروا إليها تعدو هنا وهناك مثل مهرة عربية " عندها سقطت الفتاه ميتة. وإذا ما كان هناك شخص مصاب بالعين الشريرة ويرغب فى إزالتها فعليه بزيارة شيخ[٢٧] .

إن طريقة جعل العين الشريرة تنحرف عن شيء ما يرغب المرء فى حمايته ، بسيطة تمامًا . فالشيء المعرض للخطر كمنزل جديد أو طفل حديث الولادة هى زخرفته بشيء غريب ذى صفة ساطعة أو مروعة تجعل العين الشريرة تنحرف ، وكانت الأشياء المفضلة لهذا الغرض هى المرايا (شكل ١٠ هـ) ومصابيح السيارات (شكل ١٠ جـ)[٢٨] وقطع الصفيح على شكل أهلة أو كف – كما فى عبرى . أو التماسيح المحنطة (شكل ١٠ أ) وكانت جماجم التماسيح فعالة أيضًا؛ لأنها ترعب الشر، كما أن القرون " تطعن الشر " (لوحة ١٢ – شكل ١٠ د ، هـ)[٢٩] وبرغم أن القرون تنتمى إلى فئة خاصة وربما توضع لأسباب أخرى – مثل تحقيق نذر لولى ، فإنه يمكن تعليق حدوة حصان على الحائط بشكل يشبه شكل القرون (شكل ١٠ و) ولكن ربما يكون هذا أيضًا لجلب الحظ ؛ إذ إنك لو وجدت حدوة حصان على الأرض والجزء المفتوح ناحيتك، فهذا معناه أنك محظوظ ، ومن ثم يجب وضعها على الحائط (فى أشكيت) وفى جنوبى الشلال الثانى كانت البوابة أو السطح المسطح للبناء الطينى فى بعض الأحيان مفعمًا بالنشاط والحيوية ، من خلال الناتئة المعاكسة فوق المدخل ، وفى أعلى نقطة هناك مختلف الأشياء كالقدور أو جماجم التماسيح (شكل ١٠ ج – لوحة ملونة رقم ١) أو رؤوس الغزلان (شكل ١٠ د) التى كانت توضع لتشكل صورة ظلية فى مواجهة

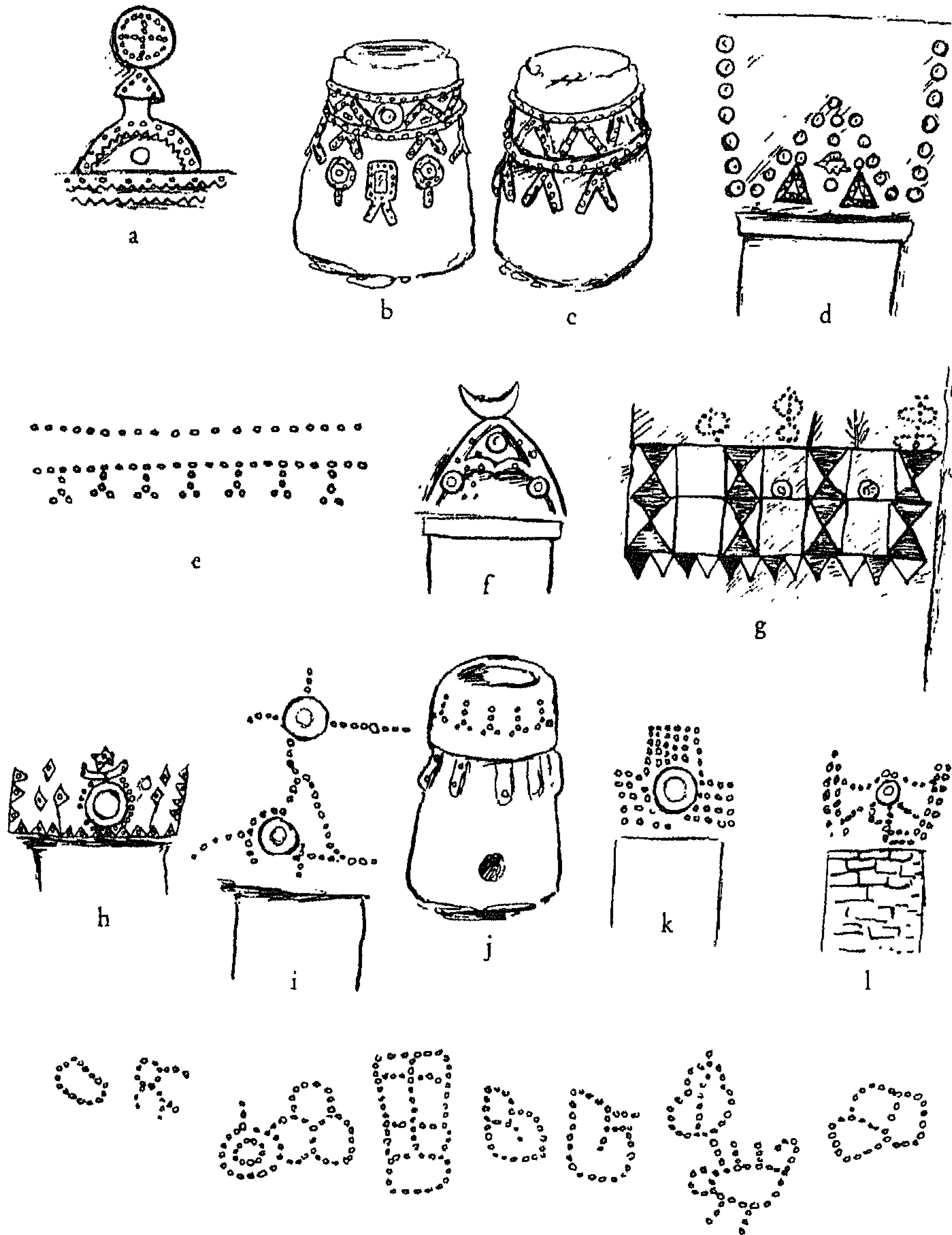


لوحة (١٣)

سرس ، سمنة ، سوكا نور ، زخرفة مدخل بالصدف المغروس فى الطين ، من عمل امرأة فى عام ١٩٣٩ .

السماء ، ويقال إن هذا كان يتم للفت نظر الناس أو" عوضًا عن صيحة "، ولكن تكمن وراء مثل هذه الروايات النية لإبعاد النظرات عن القوام الأساسى للمنزل، ومن ثم لحمايته .

لقد كانت أعظم مظاهر زخرفة المنزل النوبى وضوحًا ، استخدام الصحون وأطباق الطعام الموضوعة فوق الأبواب (لوحات ملونة ٢ و ٣) وقد تم عرض الكثير الغريب من هذه الأطباق منذ ظهورها الأول حوالى بداية هذا القرن[٣٠]. وتشهد رواية من النوبة المصرية قبل عام ١٩١٠ بأن تلك الأطباق كانت توضع فوق الباب



شكل (١١)

زخارف تستخدم الأصداف .

(أ) دبيرة شرق .أطلال مجمع سكنى بالقرب من النيل . مدخل عليه نحت وآثار أصداف النيل التى سقطت .

(ب) دبيرة شرق . هسا ، كمجانا : صومعة تخزين (قسيبة) عليها أصداف مغروسة وصحون ومرآة صنعت قبل عام ١٩٣٥ .

(ج) دبيرة شرق . هسا، كمجانا : صومعة تخزين بزخارف من الطين والصدف فقط.

(د) دبيرة شرق هسا، نجع الكنوز: مدخل صنعه فى عام ١٩٦٠ صالح ميرغنى بصدف كبير من البحر الأحمر .

(هـ ، و) جمى شياخة جمى ، دفينوج : مبنى يعود تاريخه إلى ما قبل عام ١٩٣٠ . إفريز للحائط والمدخل الداخلى بأصداف مغروزة .

(ز) جمى ، حلة ديفينوج : تصميمات بالصدف متحدة مع رسم نسائى.

(ح) سرس ، سمنة ، سوكاتور : زخرفة مدخل بالأصداف المغروزة من صنع امرأة فى عام ١٩٣٩ .

(ط) سرس ، سمنة وسوكاتور: زخرفة مدخل بالصدف والصحون من إنجاز فتاة فى عام ١٩٥١ .

(ى) سرس ، سمنة ، سوكاتور : صومعة تخزين بآثار من زخرفة بالصدف .

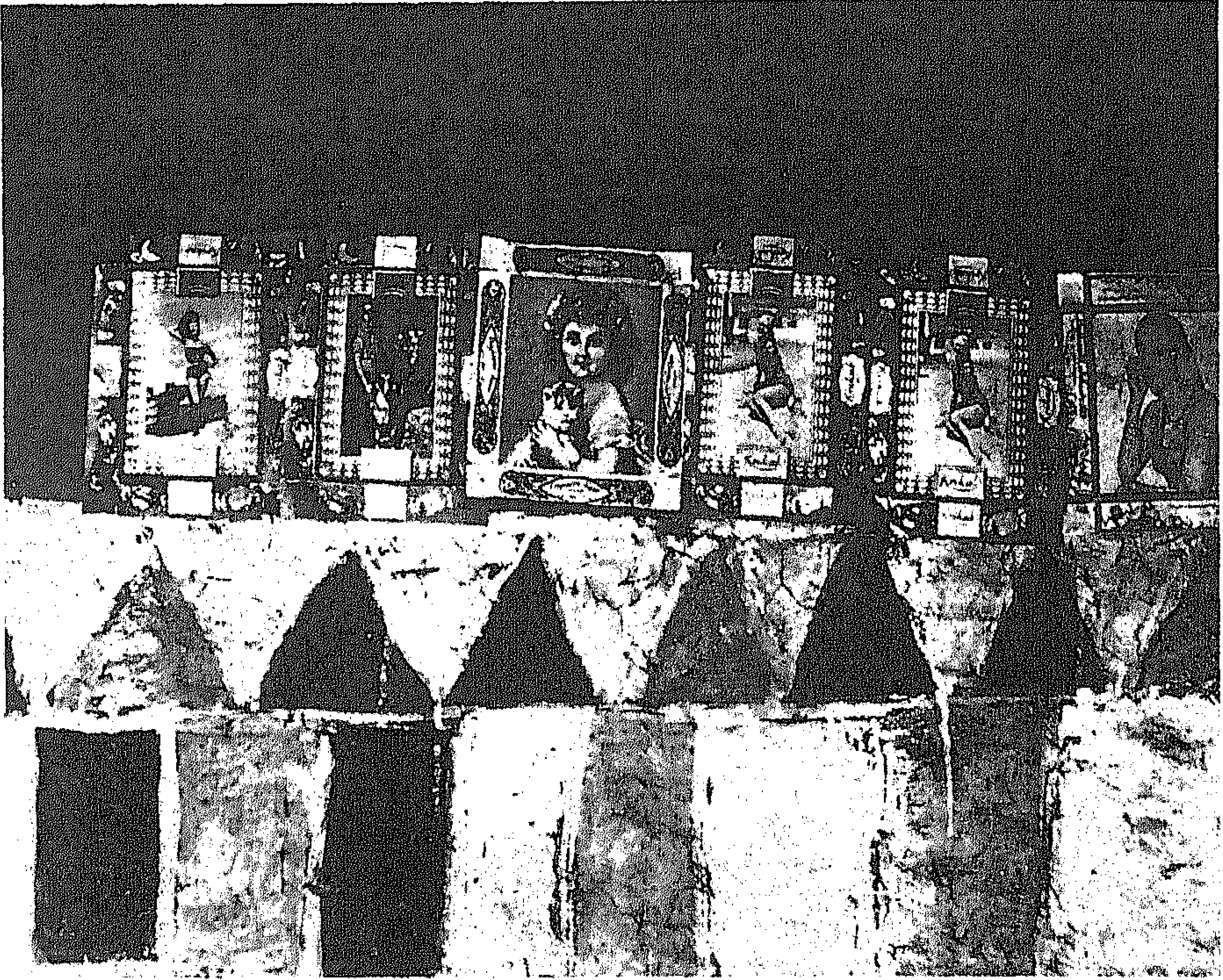
(ك) سرس ، سمنة ، اسنداس : مدخل بزخرفة بالصدف من إنجاز امرأة فى عام ١٩٥١ .

(ل) سرس ، سمنة ، اسنداس : مدخل مزخرف بالصدف من إنجاز امرأة .

(م) سرس أترى : أشكال من أصداف النيل على جدران داخلية .

لإثبات وفرة الخبز فى المنزل ، وقد لوحظ الآن أن الخبز لم يكن يقدم أبداً فى أطباق الصينى، ولكن فى أطباق الخوص التى لا توضع فوق الأبواب[٣١] . وقد لاحظنا فى مكان آخر أنها توضع لتجعل العين الشريرة تنحرف[٣٢] . وبرغم أن الكتاب الأوائل ذكروا أن الحصى كان يستخدم فى المنازل الأقدم بالطريقة نفسها[٣٣] فقد أظهرت أبحاثنا أن الأصداف كانت تستخدم فى المنازل القديمة بالطريقة نفسها. (لوحة ٣ ط وشكل ١١) ويبدو أن الصحون قد حلت محل الأصداف؛ إذ هى أكثر بياضًا وأكثر لمعانًا وأكثر لفتًا للنظر، وقد عززت هذه التقاليد الروايات المحلية[٣٤] .

لقد كان يتم تثبيت نوعين من الأصداف على الجدران : أولهما الأصداف النيلية الصغيرة، وهى أصداف نادراً ما يتعدى طولها البوصة الواحدة (لوحة ١٣) والثانى أصداف كبيرة من مختلف الأنواع ، يجلبها الغجر (الحلب) من البحر الأحمر[٣٥] وتباع كتمائم . وكانت الأصداف شمال وادى حلفا – توضع فوق الواجهة الخارجية للأبواب محاطة – فى بعض الأحيان – بالصحون (شكل ١١ د) وفى السنوات الأخيرة بطل استخدام الأصداف الصغيرة على الجدران ، ولكنها كانت توضع فوق جرار التخزين (القسيبة) فى بعض الأحيان بالتناوب مع رقائق البورسلين (الخزف الصينى) أو تحيط بها مرآة مثبتة على جدران الجرار الطينية (شكل ١١ ب ، ج) ومع ذلك ففى المنازل القديمة المهجورة (شكل ٣ ب) التى كانت بالقرب من حافة النهر فى دبيرة شرق والتى دمرها الفيضان ، كانت هناك أدلة مهمة على أن الأصداف الصغيرة المحلية كانت مستخدمة فى السابق بشكل واسع ؛ إذ كانت توضع فى أشكال على طول حوائط الغرف الداخلية ، إما كأفاريز فى اتحاد مع الأطباق، وإما تحيط ببعض الصور المألوفة – كتمساح أو طائر. وفى قطعة من النحت البارز على الطين وجدت فى أحد المجمعات السكنية (شكل ١١ أ) يعود تاريخها من ناحية الأسلوب إلى عشرينيات القرن العشرين ، كانت الأصداف موضوعة داخل نحت بارز – تمامًا مثلما كانت الأطباق توضع داخل النحت البارز فى الأزمنة المتأخرة . وبالطريقة نفسها – فى نحت



لوحة (١٤)

جمى شرق، حائط مزخرف بصور فتيات الجدار، مأخوذة من أغطية علب الحلوى.

تصوير: ت.هيجل.

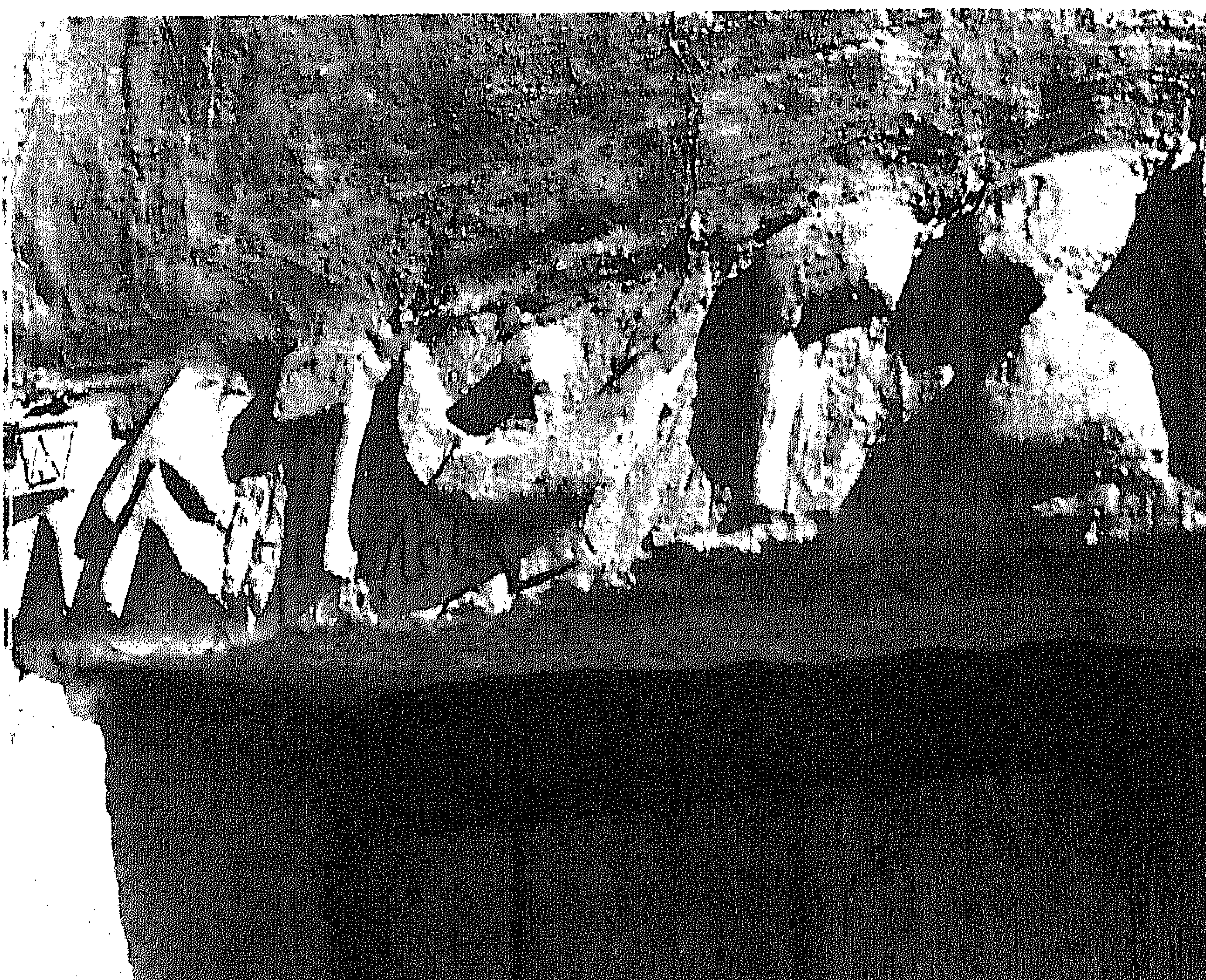
بارز مبكر لأحمد بتول يعود تاريخه إلى عام ١٩٢٧ – وجد أيضاً فى دبيرة شرق فى موقع آخر – أصداف نيلية صغيرة صفت حول صورة مؤلفة من الطيور (شكل ٣٢ جـ). لقد كان واضحاً أن معظم عمل النماذج بالأصداف النيلية كانت قد هجرت حول وادى حلفا فى الثلاثينيات والأربعينيات، واستبقى فقط على استخدام أصداف البحر الأحمر المجلوبة (شكل ١١ د) وحتى جرار التخزين التى كانت مزينة بأصداف النيل – برغم أنها ما زالت مستخدمة فى بعض الأحيان – قالت ربات البيوت إن تاريخها يعود إلى ما قبل عام ١٩٣٥ .



شكل (١٢)

كوشة ، فركة ، جتنجوكا: موتيفات من رسومات شعبية للولى السيد أحمد الرفاعى.

وظهرت الزخرفة بالأصداف فى جنوبى وادى حلفا لأول مرة فى المنازل المأهولة بالسكان. ففى جماج – حلة ديفى نوج – وضعت الأصداف داخل النحت البارز كما فى دبيرة ، ولكنها شكلت بشكل أكثر تكرارًا فى إفريز حائط فى شكل غصن فى نموذج موجٍ لرسم النساء (شكل ١١ هـ) وحتى هنا فإن محاكاة الصدف كان فى الجزء الأقدم من المنزل ، وكانت ممارسة الزخرفة بالصدف موجودة فى المنطقة الصخرية لبطن الحجر حيث ما زال الرجال يبنون ويعيشون فى أكواخ بسيطة وصفها بيركهارت ، وفى سرس شرق وسمنة وفى حلة سوكاتور وسنداس وأترى ، كانت الزخارف بالصدف على جرار التخزين وعلى الحوائط لا تزال مستخدمة حتى عام



لوحة (١٥)

سرة شرق ، عتبة من الحجر الجيرى من إنجاز سالم على فى عام ١٩٣٥ .

تصوير: ج. شاينر .

١٩٦١ ، كما كانت الأصداف تستخدم فى أشكال هندسية فوق المداخل الخارجية (لوحة ١٣ - شكل ١١ط ، ك ، ل) وعلى جرار التخزين (شكل ١٠ى) وأطباق الخوص والبروش والمنشات الملونة وآثار الكفوف المطبوعة بالجير الأبيض لصنع إفريز على الحوائط الداخلية ، ويعتقد أن الأطباق كانت مفضلة؛ لأنها كانت نادرة ، وقد استبدلت ببقع الجير الأبيض. وفى سرس وأترى حددت الأصداف الأشكال البيضاوية التى ثبت فى إحدى الحالات أنها كانت عقرباً - الصورة التى تميزت بقوتها فى تشتيت الشر (شكل ١١م) . أما الأشكال الأخرى البيضاوية فى الإفريز نفسه، فقد كانت مبهمة،

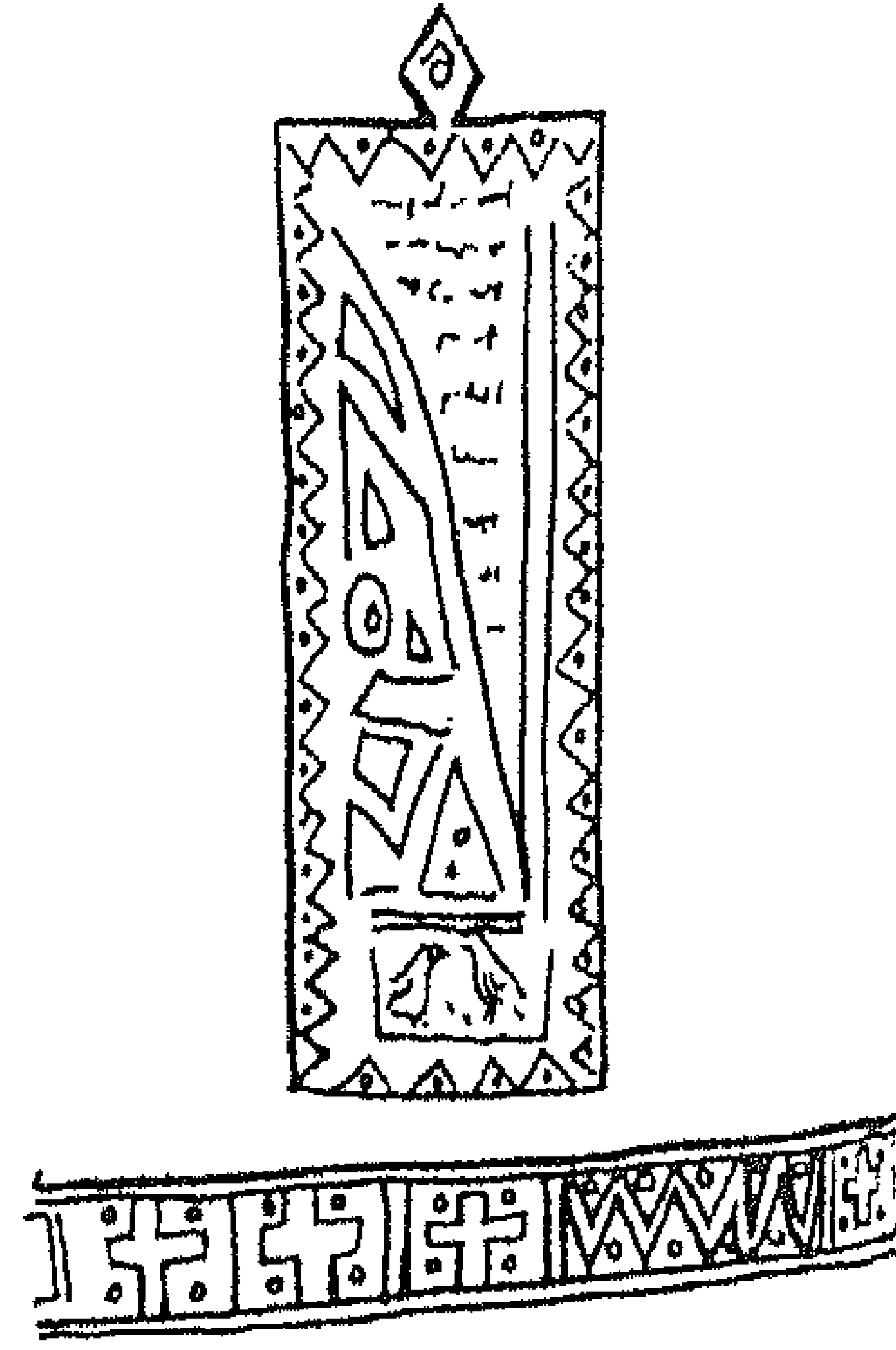


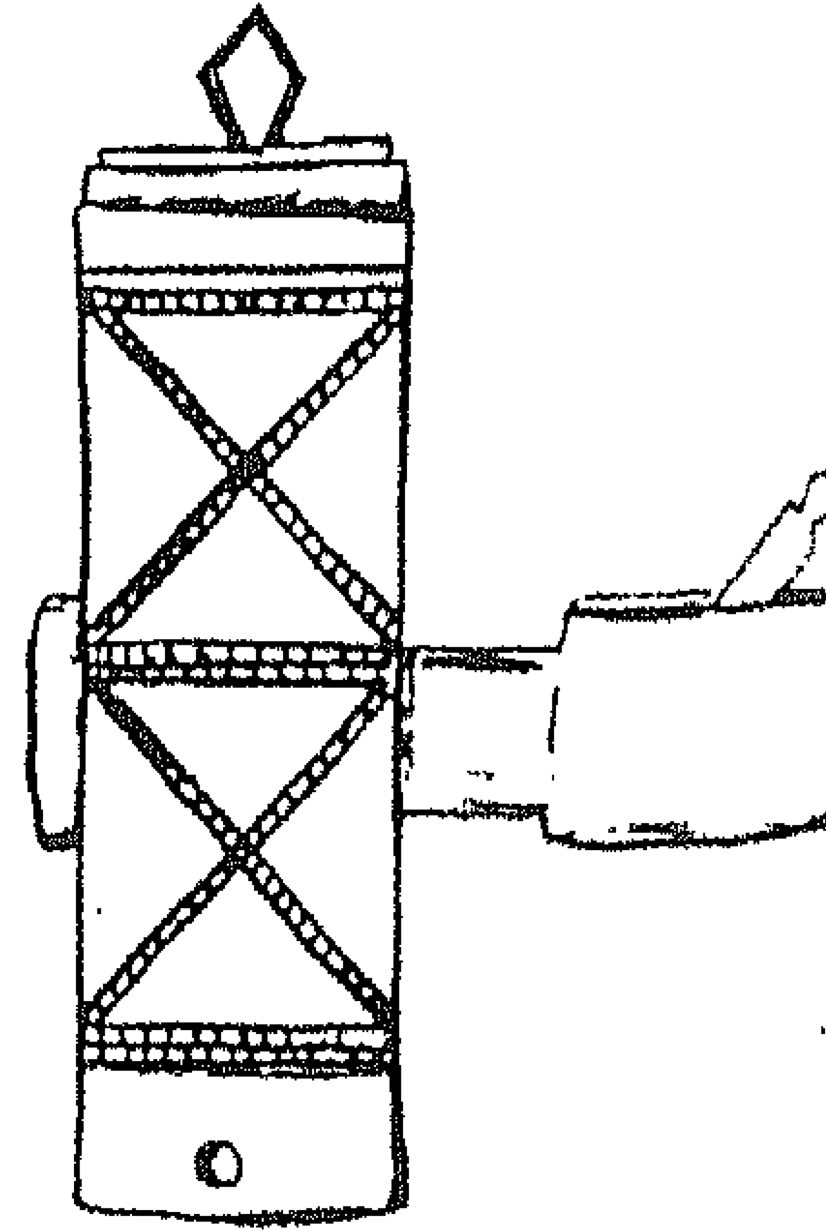
لوحة (١٦)

أشكيت ،صانع الأقفال عبد الله خير السيد وهو يعمل فى آخر قفل صنع فى منطقة وادى حلفا قبل الرحيل إلى خشم القربة . وكان القفل قد صنع بتكليف من وحدة أبحاث السودان ،جامعة الخرطوم فى مارس ١٩٦٤ . وقد زخرف بتصميمات دائرية .

تصوير: ج .شاينر.

وهى كثيراً ما تشبه ثمار الدوم[٣٦] التى كانت تعلق فى عناقيد لطرد الجن ، تماماً مثل التراب الموضوع فى أكياس صغيرة من قبر الولى .





شكل (١٣)

(أ) فرس غرب : رسم بحدود سوداء على لون قرنفلى يمثل لوحات بآيات من القرآن كالمستخدم فى المدارس القرآنية، وتمثل الطيور المرسومة على اللوح حمامات رسمت عام ١٩٦٤ .

(ب) أشكيت ، أشكيت جنوب ،الصحابة : قفل من إنجاز فرج الله عمير .

إن الزخرفة الخاصة بغرف جلوس الرجال - مثل زخرفة الغرف التى يتم فيها العرس - قد تستبدل برسومات مباشرة على الحوائط، وعلى سبيل المثال ، كان هناك عمل واحد يعلق باستمرار فى غرف الجلوس يمثل رسمًا قام بعمله تلميذ (لوحة ملونة رقم ٤) وفى بعض الأحيان، كان يسمح للتلاميذ بالرسم على الحوائط ، وكانت اسكتشاتهم الطفولية على الورق تشغل مكانًا ممتازًا مع صور الفتيات المأخوذة من النتائج وعلب الحلوى (لوحة ملونة رقم ٤ ، ولوحة رقم ١٤) . إن صور فتيات" البلاى بوى" التى تم نسخها عن صور خضعت للرقابة فى مصر ، كانت - فى بعض الأحيان - سهلة المنال فى الخرطوم، والقليل منها كان يتسرب إلى داخل النوبة ، وكما هى الحال بالنسبة إلى الصور الأخرى للنساء البيض (لوحة ٢٢) كانت الخدود عادة ما ترسم عليها الشلوخ القبلية. أما الزخارف الأخرى فقد كانت تشمل رجال الدين (لوحة ملونة رقم ٤) إلى جانب خليط من الصور المطبوعة مثل أسود تحمل سيوفًا تمثل أبطالاً إسلاميين أفذاذًا ، وصورة استثنائية لرجل دين هو أحمد الرفاعى نفسه - الذى يحمى من لدغة الثعبان - وقد التف بالثعابين. إن صور البطاقات البريدية لأشياء محبوبة مثل السيارات والطائرات والاستعراضات العسكرية ، تم إعدادها - فى الغالب - لتجعل نوعًا من الإفريز يوحى بإفريز البروش وأطباق الخوص فى حجرات الزواج . كما أن صور السيارات والطائرات كانت تنتمى إلى طبقة متميزة للزخرفة المرسومة - تلك التى تهنىء صاحب الدار بعودته من مكة (شكل ١٤) إذ إنها تصور وسائل الانتقال بالإضافة إلى الأماكن المقدسة .

وهناك زخارف خاصة للأبواب تكونت من زينة موضوعة على الأجزاء العملية من الباب ، بما فى ذلك الأقفال الخشبية المنحوتة[٣٧]. (أشكال ٨جـ ، د - ولوحة ١٣ ب ، ولوحة ١٧) وعتبة الباب (لوحة ١٥ وشكل ٨ أ) والباب نفسه ، بالإضافة إلى أعمال النقش على الألواح الخشبية أو الصفيح التى كانت - فى بعض الأحيان - تقحم فوق قمة الباب (شكل ٢٥ جـ ، وشكل ٢٦ أ) إن أكثر الأشكال النموذجية التى

استخدمت على الأقفال والألواح كانت الشكل × بين الخطوط المتوازية التى كانت شائعة أيضًا على الأقداح الخشبية – ومع ذلك لم تكن العتبات دائمًا من الخشب؛ إذ إنها كانت – فى بعض الأحيان – من الحجر ، وكان عمل العتب – فى الواقع – هو النحت الوحيد الذى مارسه النوبيون المحدثون على الحجر؛ لذا استخدموا الحجر النوبى المحلى (لوحة ١٥) . وبرغم أن صيغة الشكل ×× بين الخطوط المتوازنة بسيطة إلى أبعد حد – بسيطة إلى درجة أن أصلها لا يمكن تحديده فى الواقع ؛ لأنها بسيطة الحدود غير متقنة معمولة على عتبات نوبية من العصر المسيحى عندما كان النقش على الحجر أكثر شيوعًا[٣٨] (شكل ٨ و).

وكانت الأقفال المزخرفة شمال وادى حلفا (لوحة ١٦) قد انتقلت أحيانًا من هذه الصيغة إلى تصميمات أكثر تعقيداً قائمة على الدائرة[٣٩]. وقال الناس إن هذه التصميمات قد أخذت من الصناديق المصرية (شكل ٣٢ أ) أو من النماذج التى استخدمت فى حلى النساء . زيادة على ذلك كان الشكل الشائع للقفل الخشبى هو ذلك الذى به بروز فى أعلاه (شكل ١٣ ب) . وبرغم عدم وجود إشارة إلى أصلخ ، فإن الخط يشبه ذلك الخط الموجود على الألواح الخشبية أو حواف الأبجدية التى كتبت فوقها العبارات القرآنية فى المدارس القرآنية[٤٠] (شكل ١٣أ) . إن كل هذه الأشكال – شكل × بين الخطوط المتوازية هى تنويعات لأشكال الدائرة والمجسم التى وجدت طريقها إلى داخل تقنية النحت البارز على الطين . والآن بطريقة أو بأخرى، فإنها كلها تعكس مظاهر أكثر قدمًا للزخرفة المنزلية.

***

الهوامش

(١) فى أوائل القرن التاسع عشر ، كانت عادة تعليق أوعية الطعام كزخرفة للجدران قد امتدت من النوبة جنوبًا على طول النيل. يقول بيركهارت مصدر سابق ص ٢٧٠ : " يزين نساء الدامر حجرات جلوسهن بعدد من الأطباق الخشبية الكبيرة أو الصحون يعلقنها على الجدران مثل العديد من الصور " .

2. Abdulla Al-Tayib, 'The Changing Customs of the Riverain Sudan – III', *SNR* XLV, 1964, pp. 18, 27.
   Sudan Almanac 1967, Central Office of Information, Republic of the Sudan, Khartoum 1966–7, p. 219.
   A. M. Blackman, 'Some Egyptian and Nubian Notes', *Man* X, II, London 1910, p. 29.

(٣) حول وادى حلفا ، كان المهاجرون الكنوز من مصر ، هم الشعب الوحيد الذى كان لا يزال يعلق أطباق الخوص على الجدران ويضعون البروش المطوية على أوتاد فى الحائط (عبد الله صبار – أشكيت) .
G. Gerster, 'Nubia before the Flood', *The Sunday Times Colour Magazine*, 11 June, London 1964, p. 28,

– يعرض أغطية أطباق الخوص كزخارف للجدران فى النوبة المصرية ، وقامت فى عنيبة " فيوليت ماكد رموت" بتصوير ترتيبات أقل إتقانا فى المنطقة نفسها تشبه كثيرًا الزخرفة جنوب الشلال الثانى (لوحة رقم ٩) .

(٤) ذكر بيركهارت ، مصدر سابق ص ١٤٦ ، أن الطعام فى النوبة كان يقدم فى أطباق الخوص ، ويقول عبد الله الطيب مصدر سابق ص ٢٧ – ٢٨ ، إن العادة الآن هى تقديم الطعام على صوانٍ من المعدن مغطاة " بالطبق ". ويذكر أنه فى المناطق التى يعرفها جيداً ، كان الطعام لا يقدم فى الأصل فى طبق آخر، ولكن فى أوانٍ من الخشب مغطاة بأطباق الخوص .

(٥) فى العصر المسيحى كانت الصلبان تحمى المقابر، وكانت توضع أفقيًا على مبانٍ طينية فوق المقبرة .
W. Y. Adams, 'Sudan Antiquities Service Excavation at Mienarti 1963–64', *Kush* XIII, 1965, pp. 169, 170, Pl. XXXVII, fig. 8b.

(٦) كان صانع الفخار المحترف هو خليل صالح من كوشة ، فركة ، فركنكونج ؛ حيث كان يملك " فرنًا " كبيرًا لحرق الفخار كالأزيار، وكانت تساعده فى هذا العمل امرأة كبيرة فى السن تدعى ست البنات حامد . وكان يتم حمل هذه الأزيار إلى الشمال فى مراكب، وربما كانت تباع فى منطقة بطن الحجر ؛ حيث كانت تعرف بأزيار سكوت ولا تحرق صوامع الغلال " القسيبة ، " وكان يصنعها خليل صالح بالطريقة نفسها

التى كانت تصنعها ربات البيوت فى المكان التى ستوضع فيه فيما بعد . أمّا فى شمال حلفا فى أشكيت فإن صناع الفخار المحترفين من النساء المحليات الأرامل كن عادة مثل ست البنات حامد يرغبن فى كسب القليل من المال .

(٧) يصف عبد الله الطيب ، مصدر سابق ص ٢٠ – ٢١ عملية الطبخ التى وضحها

G. Gerster, 'Threatened Treasures of the Nile', *National Geographic* 124, No. 4, Washington, October 1963, p. 601.

8. Trimingham, *Sudan*, p. 73.

(٩) اتصال شخصى من مارجريت شينى Burckardt, op. cit, 0,p. 27 .

(١٠) ذكر تريمنجهام ، إفريقيا ص ٧١ ، ١٣٢ ، رقم ٣١ ، وتريمنجهام ، السودان، ص ١٨٠ ، ١٨٢ – ٣ ، أن خرزًا معينًا للجيرتق يلبس فى السودان لحماية الإنسان فى اللحظات المحفوفة بالمخاطر ، كالختان والزواج وأشهر الحمل السبعة. ويؤدى خرز الزواج النوبى وظيفة مشابهة ربما يفسر قوتها الحامية الوضع البارز الذى يعطى لها فيما بعد بتعليقها على الجدران . ويصف عبد الله الطيب ، مصدر سابق ص ١٩ مراسم معينة للختان فى السودان ، كاحتفالات مصغرة لمراسم الزواج ، ففى بعض الحالات يلبس الطفل ليبدو كفتاة، قلادة زواج طويلة من المرجان، بالإضافة إلى الخرز ذى القيمة السحرية .

(١١) يؤكد تريمنجهام ان هذه الألقاب تستخدم فى السودان بشكل فضفاض لتعنى أى شخص من غرب إفريقيا ، برغم وجود حوالى ٨٠,٠٠٠ نيجيرى فى السودان ، وهم حجاج فى الأساس من العائدين من مكة، ولكنهم استقروا فى السودان أو من الذين يعملون لكسب بعض المال لمساعدتهم فى السفر ، ويفترض أنهم يبيعون الودع كواحد من مهنهم .

(١٢) فى الدويشات ، الدويشات ، شاورتا ، تذهب العروس إلى النهر فى اليوم السابع ، ولكن فى الدويشات ، ملك الناصر ، تورموكى فإنها تذهب فى اليوم الثانى .

(١٣) النمل الأبيض ضار جدًا . انظر: F. S. Ensor, op. cit., p. 37.

(١٤) يعرض هو سكنز مصدر سابق ص ١٩٤ لوحة ٣٧ استخدام الشباك المعلقة فى منزل بدنقلا .

(١٥) يقولون فى الدويشات ، ملك الناصر ، إن الحرفة المحلية لصناعة الأوانى الخشبية قد انقرضت فى حوالى عام ١٩٣٥ ، عندما بدأ يتم جلب الأوانى المشابهة من أم درمان وفى كوشة ، دال ، الجديد يقال إن هذا النوع من الأوانى كان يتم جلبه من الفاشر بدارفور منذ عام ١٩١٤ .

وقد وصف وشرح عبد الله الطيب ، مصدر سابق ص ١٨ ، ٢٧ ، ٢٨ الأوانى الخشبية التى كانت تستخدم فى كل أنحاء السودان .

(١٦) تعلق *Sudan Almanac* سودان المناك ١٩٦٧ ص ٢٢٢ أن السنط أقوى من الحراز، ولكن نوبيى وادى حلفا وجدوا أن السنط كان يتعرض لفساد الجفاف وبق الخشب ، وتم تفضيل نوع آخر من أشجار السنط يسمى " فارا " بالنوبية ، والأثل باللغة العربية، وكان الخشب صلبًا وسهل النجارة ويقاوم فساد الجفاف .

17. W. Merrill, 'The Wooden Locks of the Halfa Region', *SNR* XLV, 1964, p. 30, figs. 2, 5; p. 32, fig. 6.

18. P. L. Shinnie, *Medieval Nubia*, Khartoum 1954, p. 13.
W. Y. Adams, 'An Introductory Classification of Christian Nubian Pottery', *Kush* x, 1962, pp. 249, 272–5.
Some of the pottery was made at Faras. كان هناك بعض الفخار يصنع فى فرس
W. Y. Adams, 'The Christian Potteries of Faras', *Kush* IX, 1961, pp. 30–43.
G. T. Scanlon, 'Slip Painted Pottery from Wizz', *African Arts/Arts d'Afrique* II, No. 1, Los Angeles 1968, p. 11, fig. 6, p. 12, fig. 9.

19. Amalgro and others, 'Excavations by the Spanish Archaeological Mission in the Sudan', 1962–3 and 1963–4, V, 'The Christian Site of Abkanarti', *Kush* XIII, 1965, p. 92, Pl. XIX, fig. 3. Abkanarti is in the Second Cataract region. تقع ابكانارتى فى منطقة الشلال الثانى .

(٢٠) Shinnie, *Medieval Nubia*, pp. 13, 15, figs. 7, 8. واكتشف بيتر ومارجريت شينى طيوراً أخرى على فخار القرنين الثامن والتاسع فى دبيرة غرب، وقد تفضلا مشكورين بإعلامى بذلك .

21. Amalgro and others, op. cit., VI, 'The Christian Settlement of Ad-Donga', *Kush* XIII, 1965, p. 94, fig. 8a.
Ad-Donga is at North Argin. تقع الدونقا شمال أرقين
K. Michalowski, *Faras, fouilles Polonaises 1961–1962*, Warsaw 1965, p. 65, fig. 5.

(٢٢) وجد كل من بيسر ومارجريت شينى آنية من العصر المسيحى مزخرفة بعقارب فى دبيرة غرب، ولكن التقرير لم ينشر بعد .

23. Adams, op. cit., *Kush* x, 1962, p. 268, figs. 4, 6.
Ibid., p. 257, figs. 8, 9, p. 267, fig. 15.

24. Amalgro, op. cit. 'V', *Kush* XIII, 1965, p. 92, Pl. XIX, fig. d.
U. Monneret de Villard, *La Nubie Medioevale*, vol IV, Cairo 1957, Pl. CLXXXII, figs. 21, 22.

(٢٥) فى كوشة غرب ، دال ، الجديد ، كان يتم وضع لحم سمك الشفنين البحرى Ray - Fish أمام الباب لطرد الشياطين التى جذبتها امرأة تلد .

26. Trimingham, *Africa*, pp. 46, 47.
Trimingham, *Sudan*, pp. 24, 25.

(٢٧) زودنى بهذه المعلومة د. عمر عثمان من جامعة الخرطوم .

(٢٨) بعض التماسيح الأصغر التى تشاهد هى – فى الواقع – نوع من الورل .

(٢٩) ربما يتم تعليق رأس بقرة لطرد العين الشريرة إن كانت المرأة فى حالة ولادة (كوشة ، دال ، الجديد).

30. J. Gwyn Griffiths and Ibrahim Ahmed Ibrahim, 'The Use of Plates and Saucers to Decorate Houses in Lower Nubia and Upper Egypt', *SNR* xxi, 1938, pp. 217–20.
A. M. Blackman, op. cit., *Man* x, 11, London 1910, p. 29. Here the *omda* of Dehmit, in Egyptian Nubia, is quoted as saying that saucers were introduced into his region by Nubian servants working in hotels and European houses, from about 1895.
W. S. Blackman, *The Fellahin of Upper Egypt*, London 1927, p. 30.
W. B. Emery, *Nubian Treasure*, London and Southampton 1948, p. 16.

(٣١) وقد لاحظ هربرت كول من جامعة كاليفورنيا فى سانت باربرا ، أن قبائل الإيبو النيجيرية عندما يغرسون الأطباق فى الجدران الطينية فى مزارات إلهة الأرض مبارى، فإنهم يسمون – فى البداية – المبنى باسمها والتى تعنى " المدينة تأكل " ويتم إدخال الأطباق عميقًا داخل الجدار إلى درجة أنها لا ترى إلا نادرًا؛ فالمرء لا يرى سوى الحفر التى وضعت الأطباق داخلها .

A. M. Blackman, op. cit., *Man* x, 11, p. 29.
Herbert Cole, University of California at Santa Barbara, has observed that when the Nigerian Ibo sunk plates into the mud walls of their *mbari* earth goddess shrines, they first called the building by its name, which meant 'the town eats'. The plates were so deeply sunk into the wall that they were seldom visible; one saw only the holes where they had been put. H. M. Cole, 'Mbari is a Dance', *African Arts/Arts d'Afrique* II, no. 4, Los Angeles 1969, p. 46.

وأستشهد هنا بقول عمدة دهميت فى النوبة المصرية بأن الأطباق كان يأتى بها إلى المنطقة منذ حوالى عام ١٨٩٥ ، الخدم النوبيون العاملون فى الفنادق ومنازل الأوروبيين .

32. W. S. Blackman, op. cit., pp. 30, 224.
Griffiths and Ibrahim Ahmed Ibrahim, op. cit., pp. 217–20.
33. Ibid., pp. 219–20.

(٣٤) انظر ص،

(٣٥) يعتقد (فى أشكيت) أن الحلب اسم اشتق من مدينة حلب؛ حيث يعتقد أن الغجر جاءوا منها . وقد وصف بيركهارت ، مصدر سابق ص ٤٦٥ الودع الذى جمع من شواطئ البحر الأحمر والذى تستخدمه الغجريات فى قراءة البخت، كما ذكر W. Reed, 'A Study of Marine Fisheries in the Sudan', *SNR* XLIII, 1962, pp. 3, 10. بعض الأنواع المختلفة من أصداف البحر الأحمر ، مثل تلك التى تحملها الغجريات ، إلى الأجزاء الأخرى .

(٣٦) يوفر سعف الدوم ، السعف اللازم لصناعة البروش " والصنادل " والسلال ، ولكنه يختلف كلية عن أشجار النخيل .

Gleichen, *Anglo-Egyptian Sudan*, p. 84.
Trigger, *History*, p. 15.
37. Merrill, op. cit., pp. 29–34.

(٣٨) يوضع هنا شكل من أشكال الوردية (حلية معمارية وردية الشكل بين القضبان المتوازية قد تجعلها تشبه أسلوب الـ × (شكل ٩ و) كما يشاهد شكل × بين القضبان المتوازية على مفتاح العصر المسيحى ، من الواضح أنه أعد للقفل من النوع نفسه الذى كان مستخدماً فى النوبة مؤخراً .

Mileham, op. cit., p. 53, fig. 11.

39. Merrill, op. cit., p. 32, figs. 9, 10.

(٤٠) ألواح من الشكل تقريباً تستخدم فى تعليم القرآن وهى لا تظهر فى النوبة فقط ، ولكن فى العديد من أجزاء العالم الإسلامى .

H. Stannus, 'Alphabet Boards from Central Africa', *Man* x, 18, 1910, pp. 37, 38.
Abdulla Al-Tayib, op. cit., pp. 15, 18.

الفصل الثالث

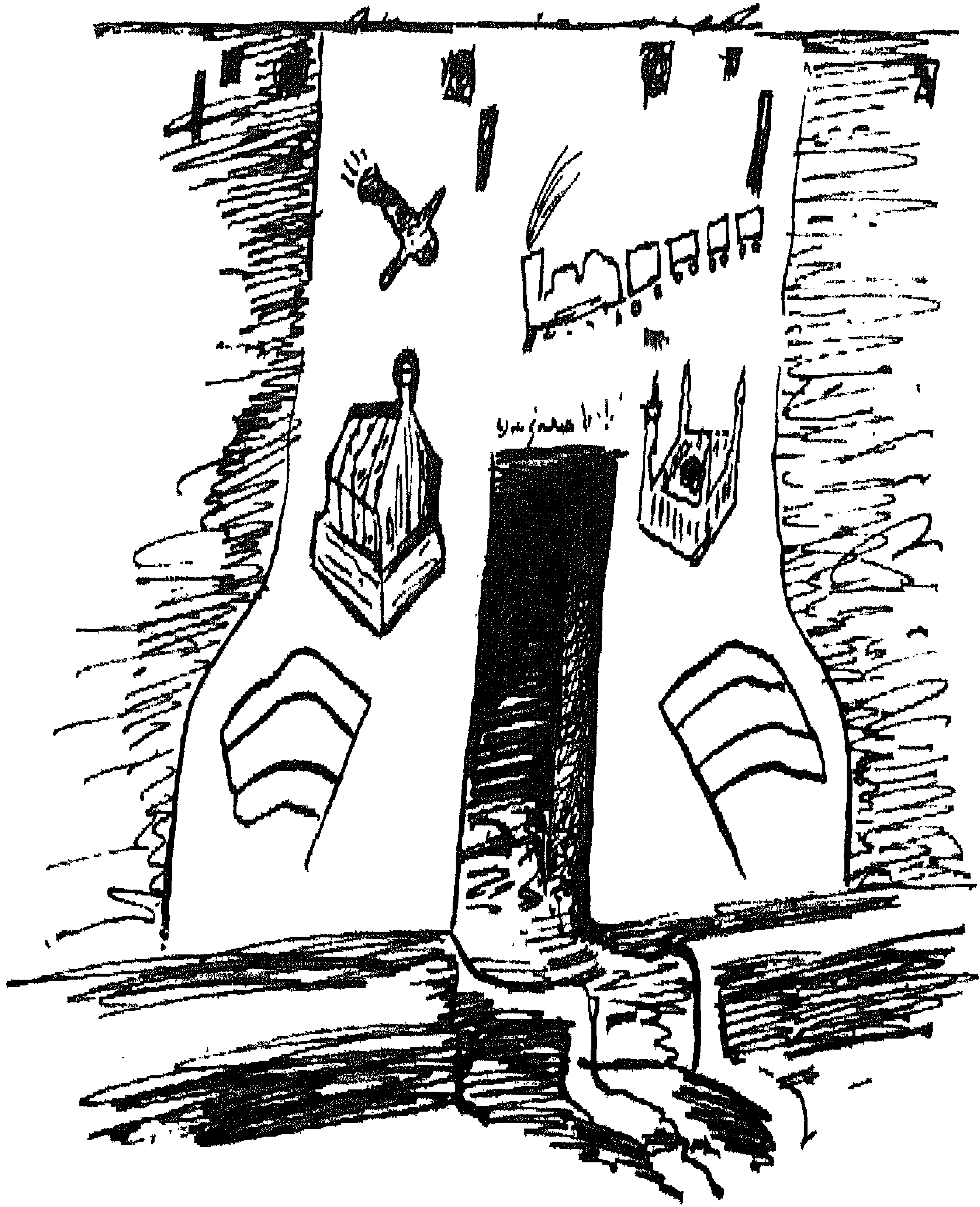
فنون الأسرة النوبية

كان يقوم بمعظم زخرفة المنزل فى النوبة المصرية البناءون أو النساء، بينما كان يوجد أساسًا الفنانون المتخصصون فى النوبة السودانية بالقرب من الحدود المصرية[١]. إن أسلوب النحت البارز فى الطين الذى مارسه هؤلاء الرجال ، هو أسلوب معروف فى إفريقيا كما فى غانا[٢] ، وشمال نيجيريا[٣] ، ولكن نادرًا ما كان يشاهد فى مصر العليا والنوبة المصرية ، فيما عدا عند الحدود السودانية؛ حيث كان يقال إن الكثير منه كان يقوم به نوبيون من السودان ، كما فى بلانة (لوحات ٣٢ ، ٢٧). لقد كان فن النوبة المصرية رسومات فى الأساس ، لا نحتًا بارزًا ، ولا يعنى هذا أن المزخرفين المحترفين فى السودان لم يكونوا يعرفون كيف يرسمون. وفى الثلاثينيات كانت هناك حماسة عظيمة للنحت البارز غير المرسوم أو النحت البارز على سطح من الجير الأبيض فوق أرضية من الطين الداكن. ولكن عندما ضعفت شعبيته تحول معظم المزخرفين نحو التلوين أو تكوين نحتهم البارز خاصة فى داخل المنازل. لقد بدأ هؤلاء المزخرفون المحترفون كعمال (طيانة) ولكن بمجرد أن أصبحوا فنانين مستقلين فى حرفة تجصيص المنزل حيث كان الطين هو الوسيط الواضح ، أصبح من الطبيعى أن يقوموا بتجريب التلوين .

إن البيئة التى سمحت للحرفيين البسطاء بالتطور إلى فنانين محترفين، هو ميل السكان المحليين نحو الفن الذى سيقودهم إلى أن يدفعوا أجوراً للمحترفين . ولدى النوبيين أصحاب المنازل ذوق فنى متطور لا يشاركهم فيه السودانيون الآخرون ، حتى

فى العاصمة الخرطوم وأم درمان المدينة الوطنية التى تمتد مساكنها الطينية إلى مسافات بعيدة على جانبى الطرق الجميلة المضاءة . إن منازلها تفتقر إلى الزخرفة، ويبقى عليها النوبيون الذين يجب أن يعيشوا فيها . ولأن الفنانين النوبيين الذين كانوا فى المنطقة التى أغرقها الفيضان قد تحركوا جنوبًا ، فقد أصبح هناك اهتمام جديد بالزخرفة حول دنقلا وهنا أيضًا . كان هناك بعض التقدير للفن - فى شكل زخرفة المنزل بأطباق الخوص والبروش، وكان هذا التقدير مفقودًا فى الأماكن الأخرى فى السودان ، وعندما ترك الفنانون النوبة وذهبوا للعيش فى عطبرة أو الخرطوم تحولوا لامتهان حرف أخرى.

وكثيرًا ما كان أعضاء الأسر النوبية السودانية الذين شجعوا كراء الفنانين المحترفين لزخرفة منازلهم، كانوا هم أنفسهم فنانين. وقد وجد أيضًا إلى جانب الفن الذى صنعه المزخرفون المحترفون فنًا صنعه أعضاء الأسرة النوبية لم يكن مختلفًا عن بعض رسومات النساء فى النوبة المصرية. إن النساء والرجال الذين كانوا إما ملاك منازل، وإما أبناء ناضجين وإما عرسانًا يتزوجون داخل الأسرة، وكان لكل منهم أطفال لهم أشكال الرسومات الخاصة به، وقد يضيف أى فرد فى الأسرة رسومات إضافية صممت ليشاهدها الأشخاص الذين يعودون من الحج (شكل ١٤). وكانت المرأة التى قامت برسومات الحائط إما ربة المنزل التى شعرت بأن عليها أن تقوم بذلك، وإما الابنة التى على وشك الزواج ، وتعدُّ لها الغرف التى سيتم فيها استقبال العريس. وتتزوج معظم الفتيات النوبيات فى سن مبكرة ؛ لذا ليست هناك مجموعة مستقلة من رسومات البنات . وقد استخدمت كل من العرائس والنساء أشكالاً تقليدية محددة لقريتهم. ومن بين الفن الذى قام به الرجال ، كان فن العريس أكثر شبهًا بفن النساء عما كان عليه فن رب المنزل الذى ينعم بالنشاط والحيوية فى حجرة جلوسه ، وقد حاول العريس تعقب الشكل التقليدى ذاك بالنسبة إلى الزفاف الذى كان فن النساء . ولكنه غالبًا ما كان يضيف أشكالاً أخرى كالسيارات أو المساجد التى تجعل من الواضح أنها ليست من فن النساء (شكل ١٥) .



شكل (١٤)

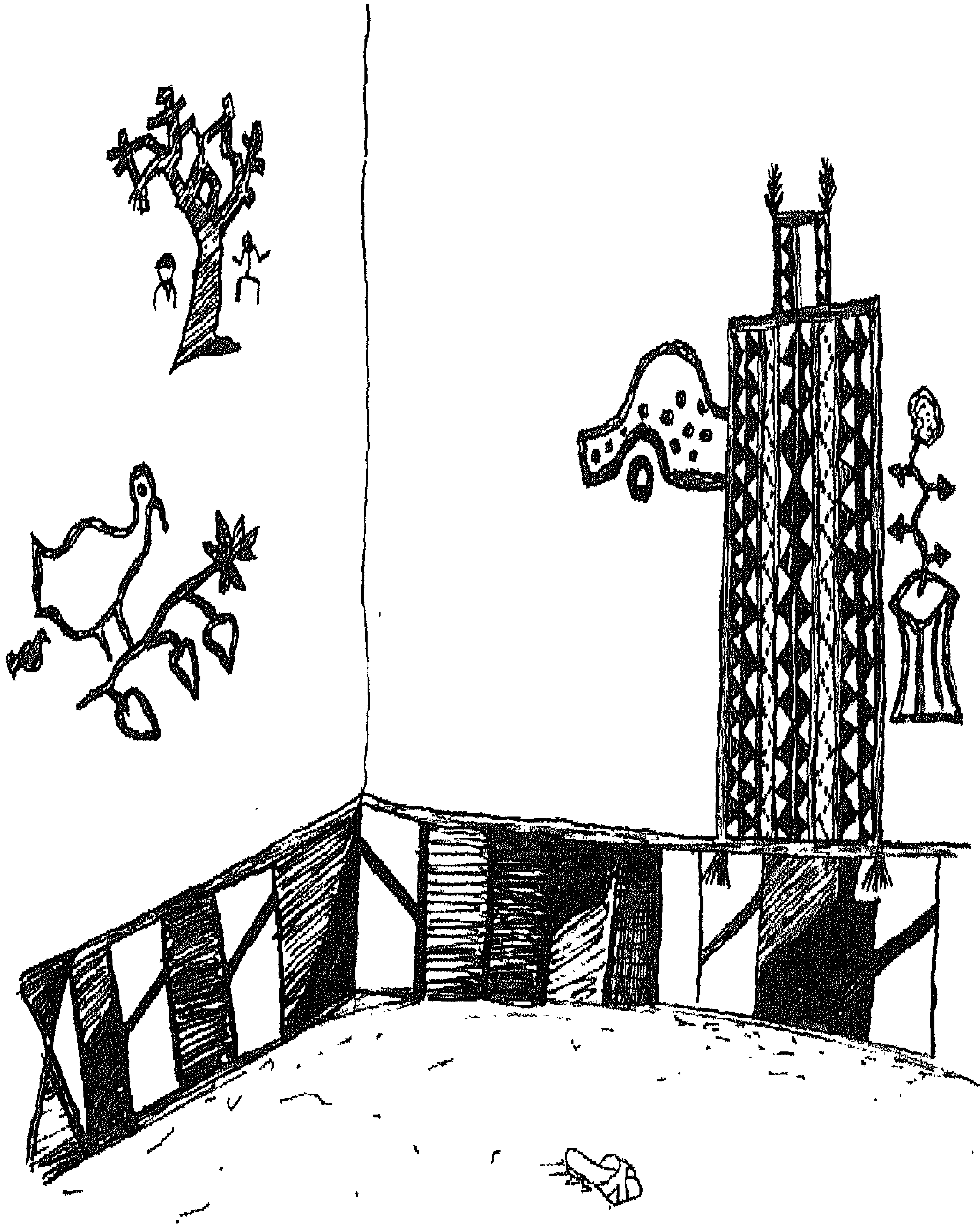
دبيرة شرق، هسا : رسم يمثل احتفالاً بعودة الحاج من مكة فى عام ١٩٦٣ ،

رسم بالأزرق على أرضية بيضاء ،

لقد وظفت كل من المجموعات الأسرية الثلاث – النساء والرجال والأطفال – تخيلاً محدوداً فى فنهم الذى كان متساوقاً داخل مجموعتهم، وتوجد بالطبع دائماً استثناءات. وسوف نناقش لاحقاً منطقة جمى، مرشد المبهمة ؛ حيث كان من المستحيل تمييز الفنان، وكانت الصيغ التقليدية للقرية بالنسبة إلى النساء ترتكز – فى الغالب – على ترتيبات الأشياء التى وظفت من قبل؛ فقد رسم الرجال الرايات التى تخص طوائف صوفية بعينها(٤) ، أو العلم السودانى . كما رسموا الأهلة والنجوم والسيارات والمراكب وفتيات الحائط(*) ، ورسم الأطفال الحيوانات الأليفة كالجمال والحمير والكلاب بنقلها من رسم لشخص آخر . إلى جانب مشاهد الحياة اليومية التى تحمل فيها الشاحنات الأشخاص إلى السوق ، بينما يستريح المتفرجون تحت ظلال النخيل (لوحة ١٧ وشكل ١٦). ولم ترسم النساء أبداً مناظر عن الحياة اليومية ، كما لم يرسم الرجال سوى القليل .لقد رسم الرجال والنساء الحيوانات البرية والخرافية مثل التماسيح والعقارب وأسوداً تمسك سيوفاً ، كما رسم هذه الحيوانات الأطفال الذين يمتلكون ذخيرة واسعة من الأفكار ورسمت النساء وحدهن الأسماك ، برغم أن القليل من الأسماك رسمها الفنانون المحترفون من الرجال. لقد قيل لنا إن الأسماك لا تعنى شيئاً إن لم ترسمها النساء (فرس) ولم تُعطَ أسباب تشرح ذلك. ورسم الجميع الأزهار والطيور وهى مثل سعف النخيل صارت جزءاً من معجم التصميمات النسائية التقليدية. وفى شمال الشلال الثانى – فى الدويشات وأمبكول وسرس وموجيفل، صورت النساء أشجار النخيل كزهرة الزنبق (شكل ١٧ – د ، هـ ، و – ح – ط) على شاكلة بعض زخارف القدور القديمة (شكل ١٧ أ – ج)(٥) وقد قام بعض الأطفال بنسخه (شكل ١٧ ز) ولكن الرجال لم يفعلوا ذلك أبداً؛ لأنهم فضلوا التصوير الأكثر طبيعية (شكل ٨ أ) .

ووظفت كل مجموعة فى الأسرة ليس فقط تصوراً خاصاً بها ، بل أيضاً مواد خاصة. فالرجال الذين يتحكمون فى النقود، قاموا بشراء الألوان من السوق ، بينما

(*) فتاة الحائط أو الجدار : فتاة فاتنة إلى درجة تؤهلها لأن تكون موضوعاً لصورة فوتوغرافية يعلقها معجب على جدار حجرته (انظر المورد) المترجم .

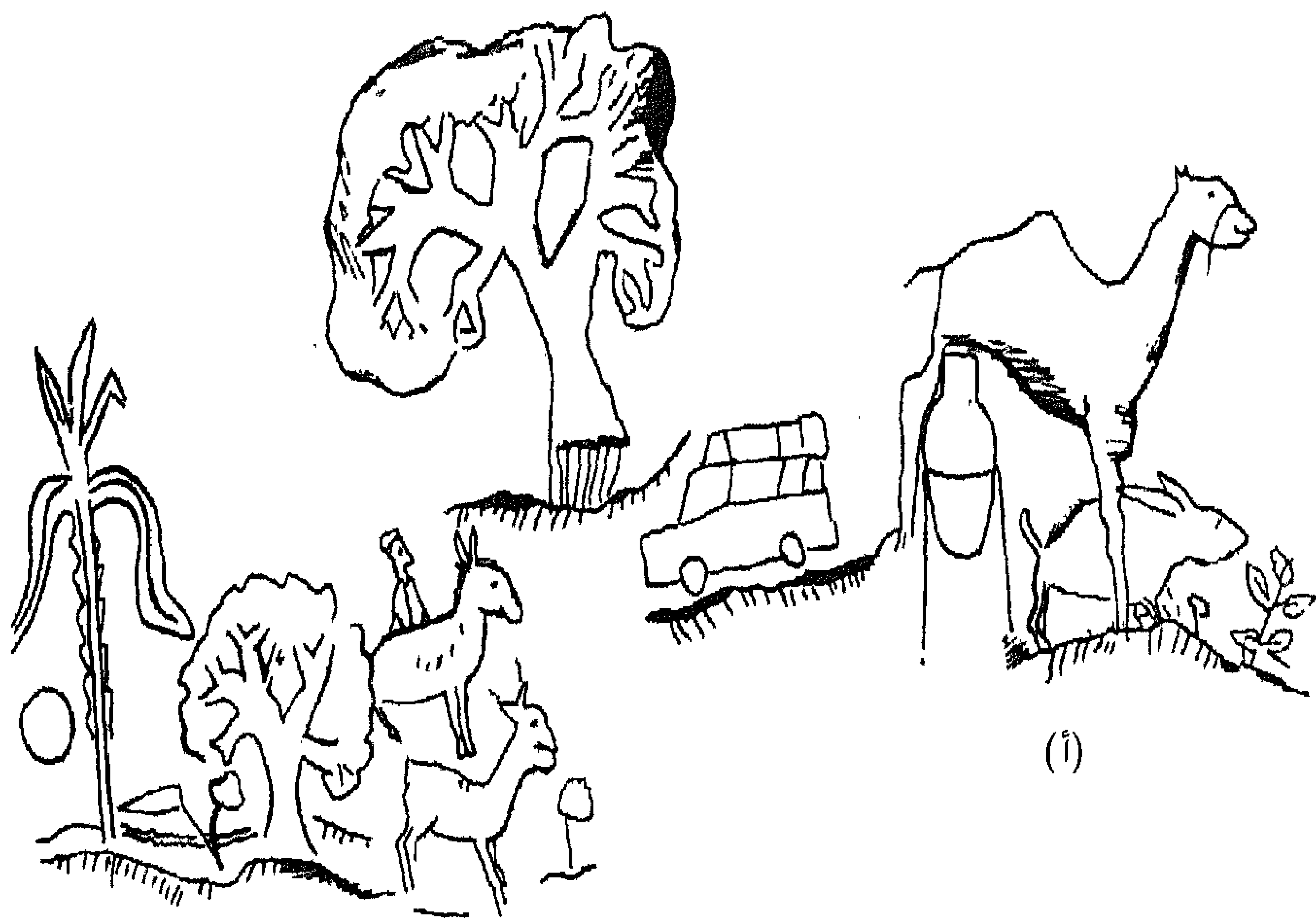


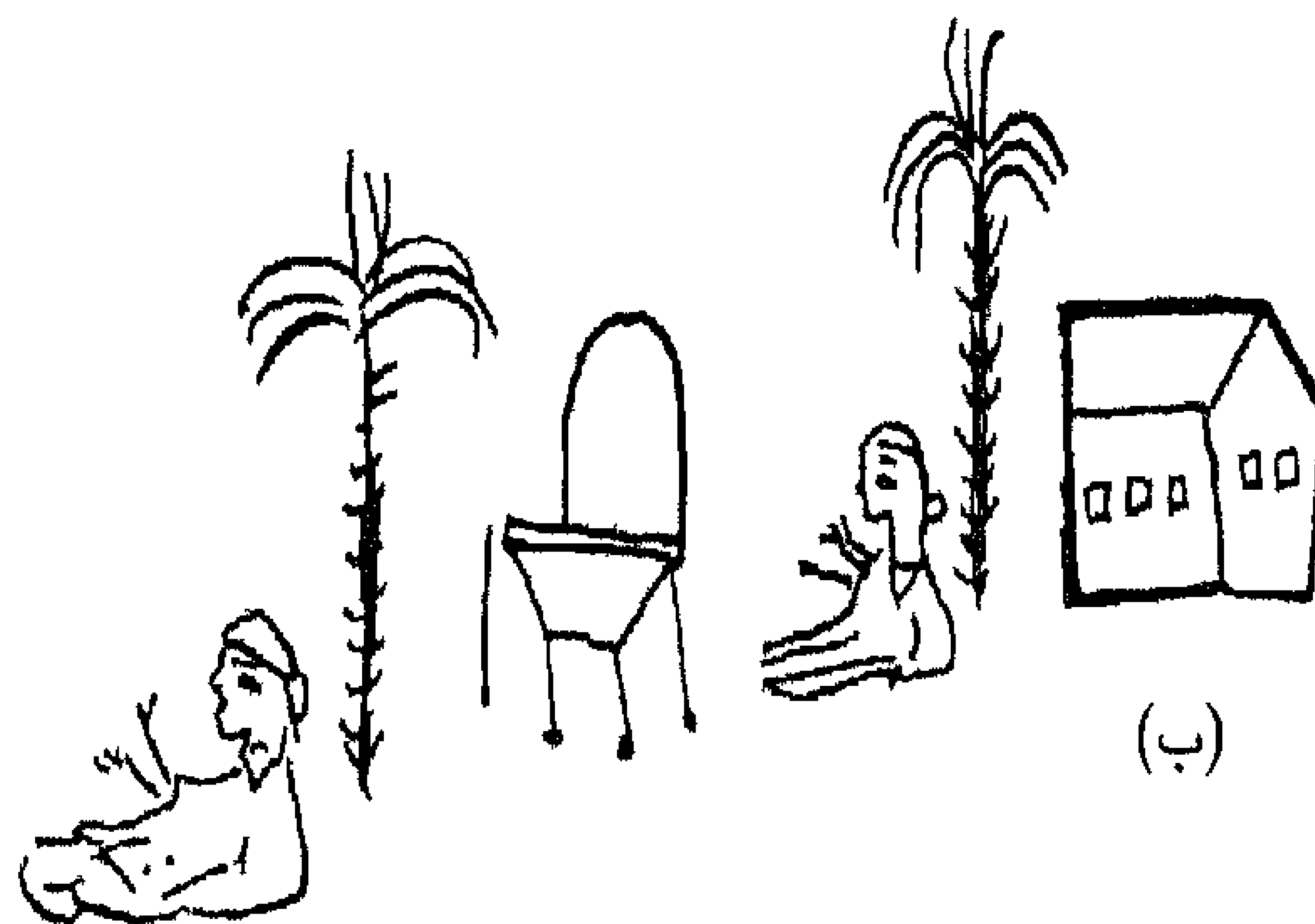
شكل (١٥)

كوشة ، فركة ، شريف أركى : رسم من إنجاز العروس وابن صاحب المنزل عبد الله حسن فضل لهذا العرس فى عام ١٩٦٤ . ألوان تركواز وأرجوانى على أرضية بيضاء.

كان الأولاد والنساء يرسمون عادة بالألوان المستخرجة من الأرض والجير الذى استخرجوه بأنفسهم بالحفر فى التلال.ويعرف كل شخص ما الألوان التى قد يجدها بالقرب من قريته، وإلى أى مسافة يذهب كى يحصل على الألوان الأخرى . وكان يتم اكتشاف الألوان حيث تآكلت الأرض . ويجرى جمع هذه الألوان فى أكياس تحمل على ظهر جمل أو حمار وتتم تنقيتها بعملية الغسل . وكانت المداخل حول سرس - سرس تحالى - ترسم بالتراسينا(*) الترابية زاهية اللون ، التى تم تقديرها بشكل كبير، وكان من الصعب الحصول عليها (لوحة ملونة رقم ١) وفى هذه الحالة كان صاحب الدار يقوم بشرائها من السوق أو يدفع لشخص ما ليذهب إلى التلال ويجلبها، وكانت الألوان الترابية التى قامت النساء والأولاد باستخراجها رديئة القيمة فى الغالب، مجرد صلصال محلى - فى بعض الأحيان - ذى لون يختلف قليلاً عن الطين المستخدم فى بناء المنازل، واللون الأزرق متاح بالنسبة إلى بعض النساء، إذ هى "الزهرة" المستخدمة فى تبييض الملابس ، وهن يستخدمنه بكثرة فى منطقة حلفا عما هو عليه فى بطن الحجر ، فهو مكلف جداً هناك أو نادر جداً ، وكان يستخدمه بشكل رئيس الرجال أو المحترفون الذين يحصلون على ألوانهم من الرجال الذين يستأجرونهم، أما أطفال المدارس الذين لا يرسمون بالألوان الترابية فقد كانوا يرسمون بالطباشير . وفى فرس استخدم الطباشير كل من النساء والأطفال . وقد وجدنا أصابع الطباشير فى المنازل المهجورة فى فرس غرب وهى محفوظة فى جرار فخارية مصنفة بحسب ألوانها ، وربما كان يتم طحن أصابع الطباشير بالهاون، ثم تخلط بالماء وتعالج كطلاء مسحوق، وربما يتم شراء الطباشير من السوق ، ويشكل استثناء من القاعدة العامة استخدام النساء فقط الألوان المصنوعة منزلياً وجنوبى سرس - على الضفة الغربية للنيل - رسمت نساء دبيرة غرب الأكثر تحفظاً المنازل باللون الأصفر البرتقالى الذى اكتشف مؤخراً فقط فى أرقين، كما رسمت نساء أرقين رسوماتهن بالجير الأبيض مثل المزخرفين الذين كانوا يحتفلون بالحجاج .

(*) التراسينا : مادة ترابية تشتمل على الحديد ، تستخدم كصبغ طحينى اللون أو كصبغ بنى - المترجم.

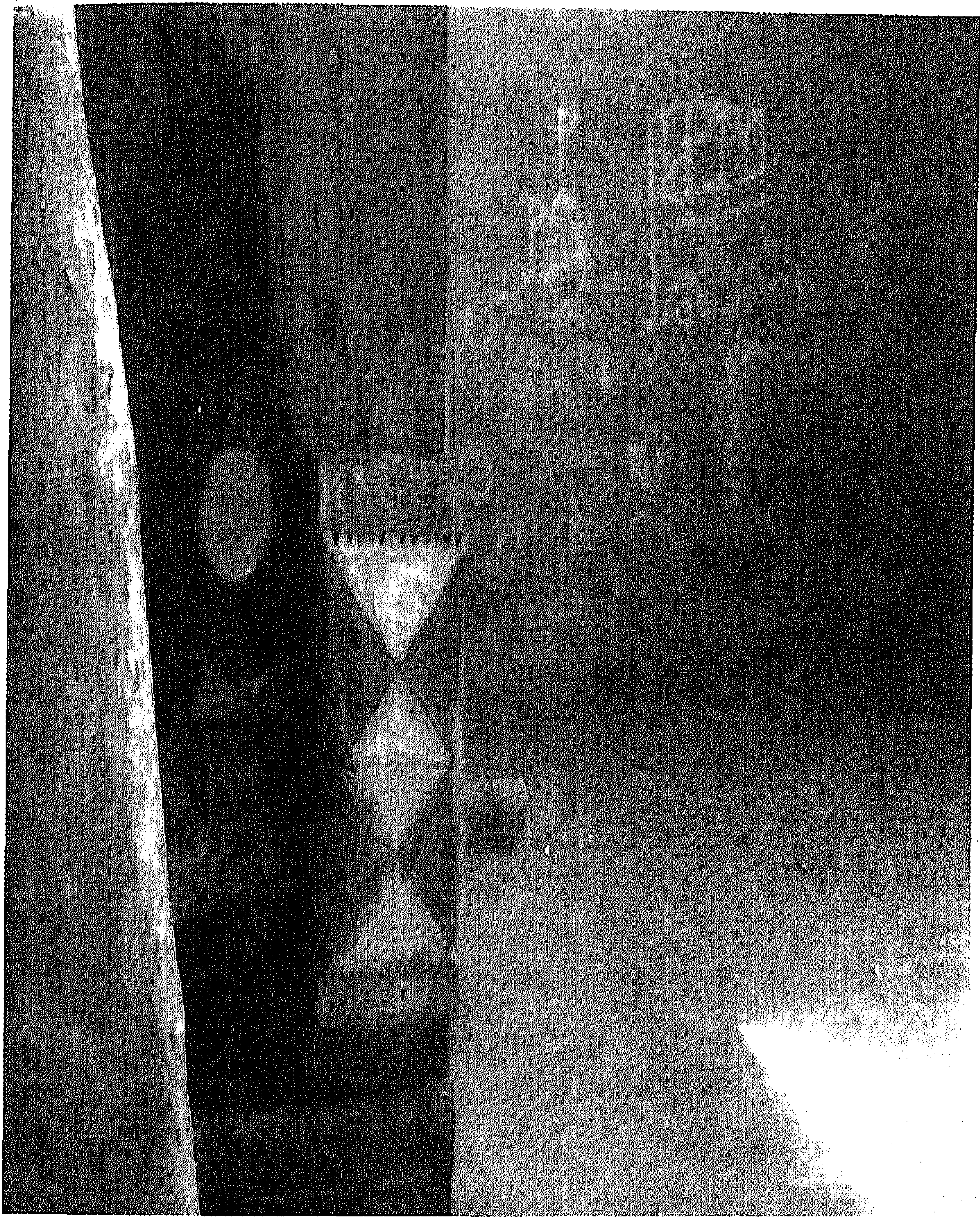




شكل (١٦)

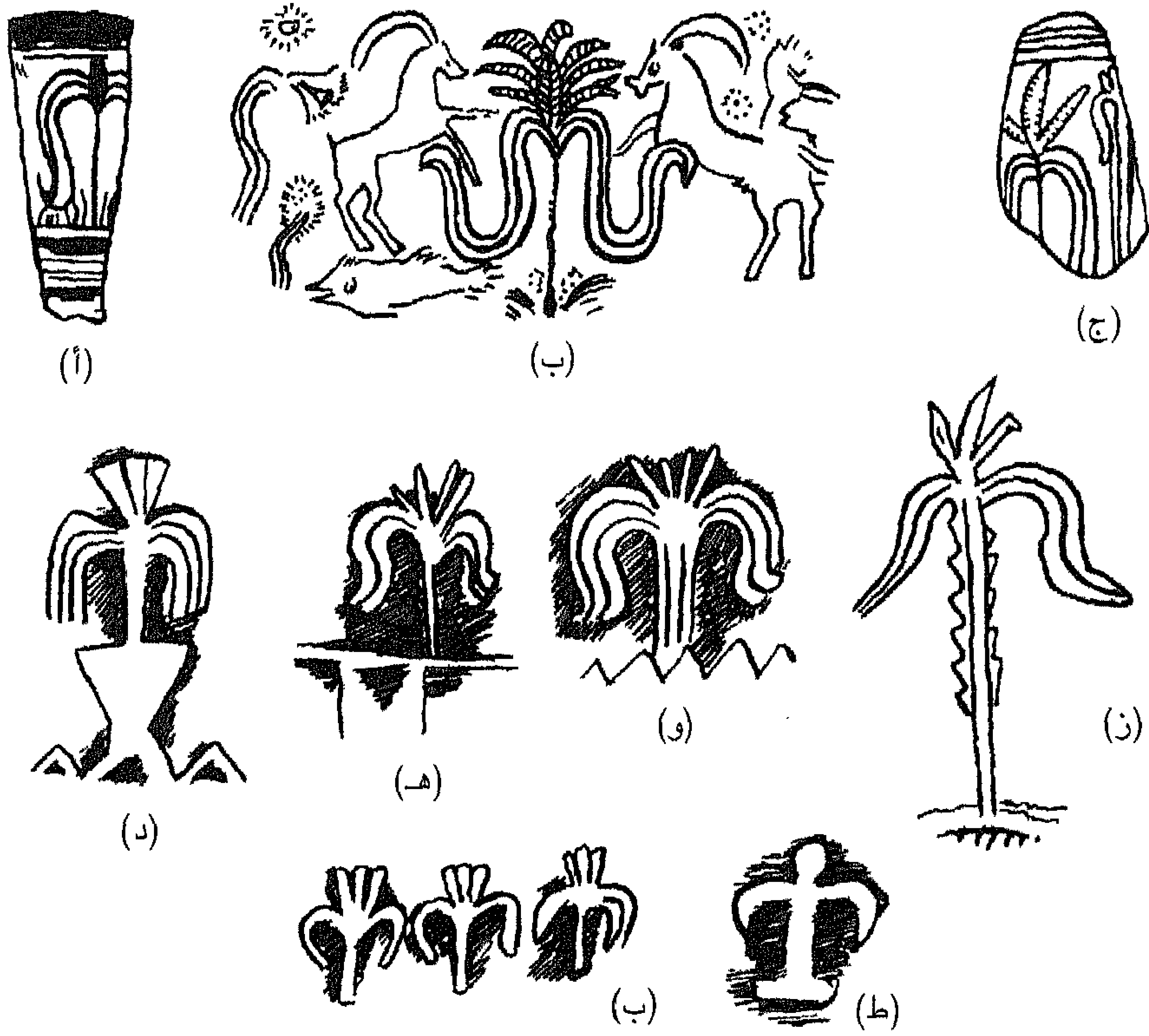
(أ) سرس ، أترى : رسم تلميذ فى عام ١٩٦٤ باللون الأرجوانى والأزرق والأخضر على أرضية من الطين غير المطلى.

(ب) كوشة ، مقركا : رسم تلميذ بالجير الأبيض على الطين .



لوحة (١٧)

كوشة، دال، ديفانى . زخرفة جدار من عمل تلميذ، فى تصوير نموذجى يمثل شاحنة السوق، وقُفْلاً خشبيًا له حفرة لتمرير اليد من الخارج لإدخال المفتاح ويظهر هنا وهو فى القفل .



شكل (١٧)

(أ) مدينة الغراب ،الفيوم ، مصر: شظية من فخار مسينى حديث (بعد العصر الهيلينى) .

(ب) ليجورتينو، كريت : فخار مينونى حديث .

(ج) مسينا ، اليونان: فخار مسينى حديث .

(د) سرس ، سرس تحالى ، موقوفل شرق :من رسم عريس ١٩٦٤ .

(هـ ، و) سرس، سرس تحالى، موقوفل شرق : رسم نسائى .

(ز) سرس ، أترى ، فركى : من رسم تلميذ ١٩٦٤ .

(ح) الدويشات ، أمبكول ، أنقسا : رسم نسائى .

(ط) الدويشات ، أمبكول ، أنقسا : رسم نسائى .

ولا يظهر الفن الذى أنتجته ثلاث مجموعات عائلية بالنسب نفسها فى كل مكان، إذ لا يوجد هناك سوى رسوم النساء، وندرت رسوم أولاد المدارس، والعكس بالعكس، فعلى سبيل المثال، كانت سرس منطقة لفن النساء ، كما هى الحال فى دبيرة غرب ، ولم يكن هناك رسوم للأولاد، ولكنهم كانوا يرسمون فى الدويشات حيث كان الفن النسائى غير شائع ، زيادة على ذلك اتجه رسم كل من النساء والأولاد نحو الاختفاء فى المناطق التى كان لفن المحترفين فيها قدم راسخة ، وهذا أقل حدوثًا جنوبى الشلال الثانى عما هو عليه فى منطقة وادى حلفا . وفى جنوبى الشلال الثانى زخرفت النساء الغرف حيث كانت تتم الأعراس ، وقام الفنانون المحترفون بزحرفة الحجرات الأخرى ، خاصة حجرة جلوس الرجال (شكل ١٩) بينما استُدعى حول وادى حلفا الفنانون المحترفون لزخرفة غرف العرس، وتركت النساء ليزخرفن الفناء الرئيس " الحوش " ولم يكن الحوش متصلاً بالعادات الشعائرية ؛ لذا للنساء اهتمام أقل فى زخرفته وكانت الزخرفة التى تتم بواسطة أصحاب الدار متقطعة ومتفرقة ، وقد تظهر فى أى مكان مستقلة عن الفن الآخر المجاور لها . وكانت توجد عندما يكون صاحب الدار شخصًا مبدعًا بشكل استثنائى، أو أن يكون المنزل فخمًا بشكل غير عادى .

وكان أصحاب المنازل الذين يزينون ممتلكاتهم يفعلون ذلك دائمًا بالرسم ، وكانت رسوماتهم تتسم – فى بعض الأحيان – باللون المفعم بالنشاط أكثر من عمل الفنانين المحترفين .إذ إن الرجل ينفق ما كان سيدفعه للفنان المحترف فى شراء بودرة ألوان جذابة من سوق وادى حلفا، والمثال على ذلك تلك الزخرفة فى أشكيت ، حلة حاكما نارتى ، التى قام بها عبده صابر البالغ من العمر خمسة وعشرين عامًا ، ويعمل فراشًا فى المدرسة المحلية (لوحة ملونة رقم ٥) وكان عبده صابر قد قرر زخرفة منزله؛ لأنه شعر بالرغبة فى عمل ذلك ؛ ولأنه أحب اللون ورغب فى أن تكون الألوان حوله ، وحصل على ألوانه من السوق، بالإضافة إلى الكثير من الجعة . وقام بإخلاء المنزل إلى أن أتم زخرفته . وقام بطلاء الديوان باستخدام أشكال الطيور والزهور بشكل أساسى ، وبالدوائر ذات اللون البراق . وقد حدث أن عبده صابر عاش فى المنطقة حيث كان هناك الكثير من أعمال الفنانين المحترفين ، وربما كان قد نسخ بعض صوره من تلك

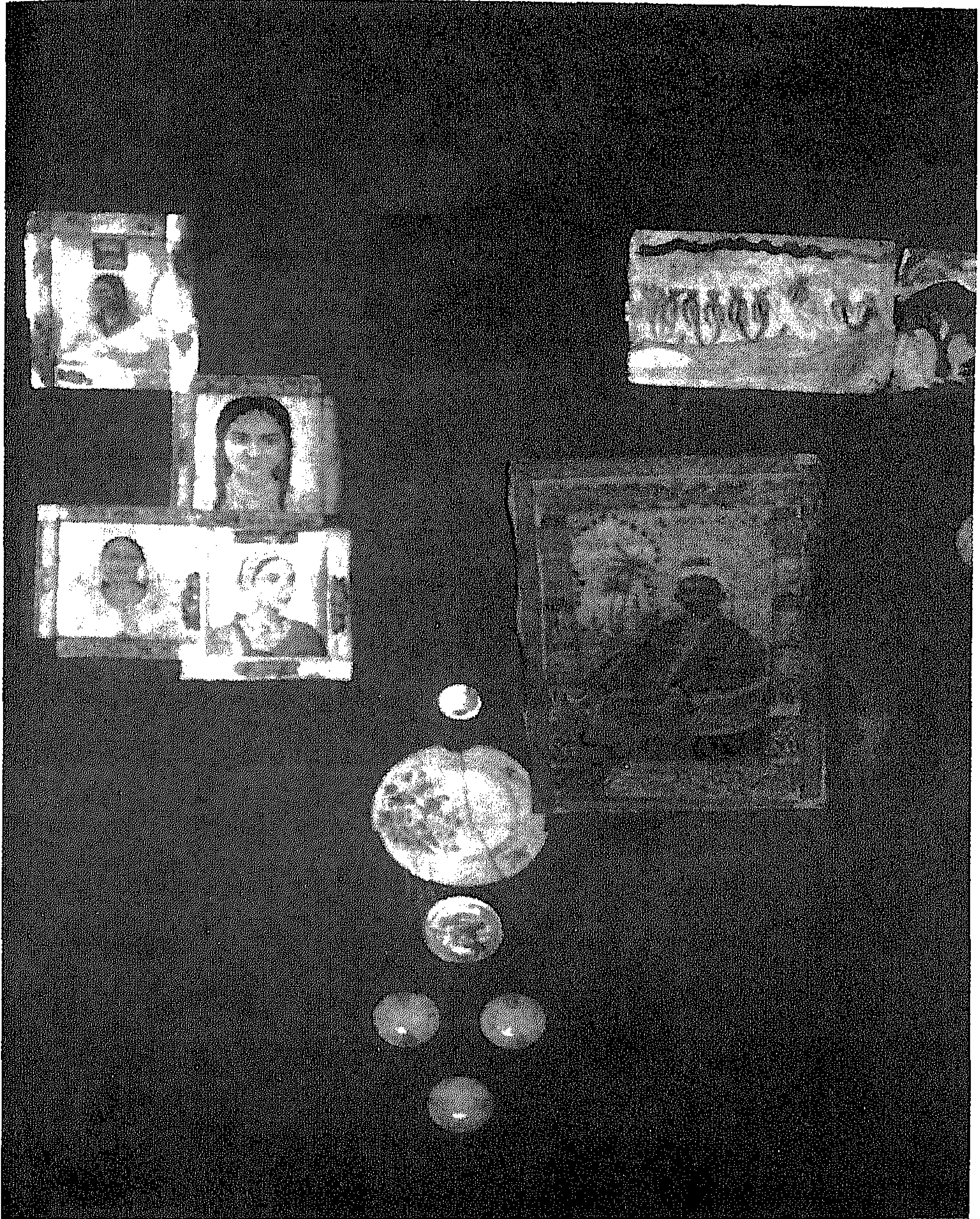
الأعمال. ومع ذلك فقد تجنب استخدام العادة التى كان يمارسها المحترفون والنساء فى استخدام نموذج الشريط المفرد حول الجوانب الثلاثة للغرفة باستخدام الموتيفات المنعزلة الموضوعة، إما فى الأعلى ، وإما فى الأسفل، وقام بابتكار مربعات لونية ضخمة تمتد على طول قمة الحوائط مرسومة بالألوان البرتقالية والصفراء والسوداء والزرقاء ، ووضع فوقها نباتاته وطيوره المحلقة .

لقد كانت الخلفيات الملونة لرسومات عبده صابر غير عادية تماماً ؛ إذ كان أصحاب المنازل العاديون يرسمون على الحوائط المطلية باللون الأبيض، وهى وسيلة تمت استعارتها من فن الحج؛ حيث يعتقد أنه جوهرى . وعندما كانت النساء يطلين باللون الأبيض الحائط الذى يودون الرسم عليه فإنهن كن يطلين شريطًا واحداً عرضه عدة أقدام يمتد أفقيًا ، وليس الحائط كله أبداً (شكل ١ ، ٢). إن المثال على الرسم على أرضية بيضاء كاملة كان فى بطن الحجر ، وقد قام به محمد إدريس من الدويشات ، ملك الناصر نرى، الذى عمل فى المنطقة؛ حيث لم يكن الرسم معروفًا إلا القليل منه . لقد لون حجرة جلوسه بالظلال الزرقاء لحيوان الرنة(*) والقوارب ورجال يتسلقون نخلة لجنى البلح (شكل ١٨) وربما جاءت الصورة النادرة لحيوان الرنة فى هذا النوع من الفن من تأثير الفنان المصرى التجارى صبرى ، الذى عمل فى شمال الدويشات وجنوبها، والذى رسم حيوان الرنة (لوحة ٢٣) وحيوان الإلك(**) (شكل ١٩ أ) وبرغم أن الألوان الزرقاء والبيضاء قد تمت استعارتها من شكل الرسم المستخدم لحجاج مكة ، فإن حيوان الرنة ربما يكون بعيداً عن التصوير الإسلامى .

ونادراً ما مارس أصحاب المنازل وسيلة النحت الطينى البارز. ففى أشكيت حلة أرى – نحت رجل وأولاده أهلة فى النحت البارز فوق كل الأبواب وفى جمى – أمكا

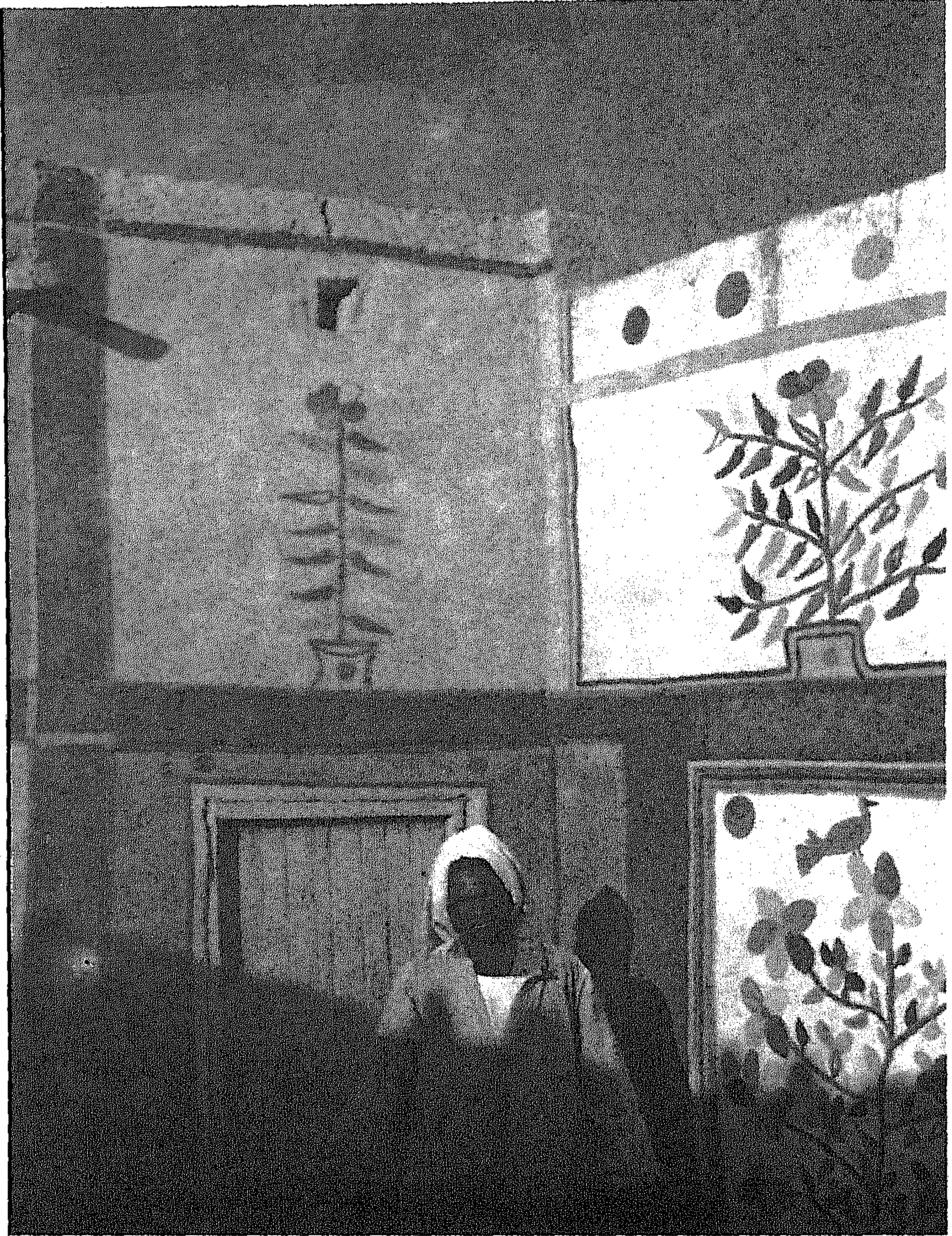
(*) الرنة : نوع من الأيائل يعيش فى المناطق الباردة . المترجم .

(*) الإلك : يعتبر من أكبر الأيائل الموجودة فى أوروبا وآسيا . المترجم .



لوحة ملونة (٤)

سرس ، سمنة غرب : حائط غرفة جلوس الرجال ، مزخرف بفتيات الغلاف ، وصورة ولى سودانى ورسومات من إنجاز تلميذ .



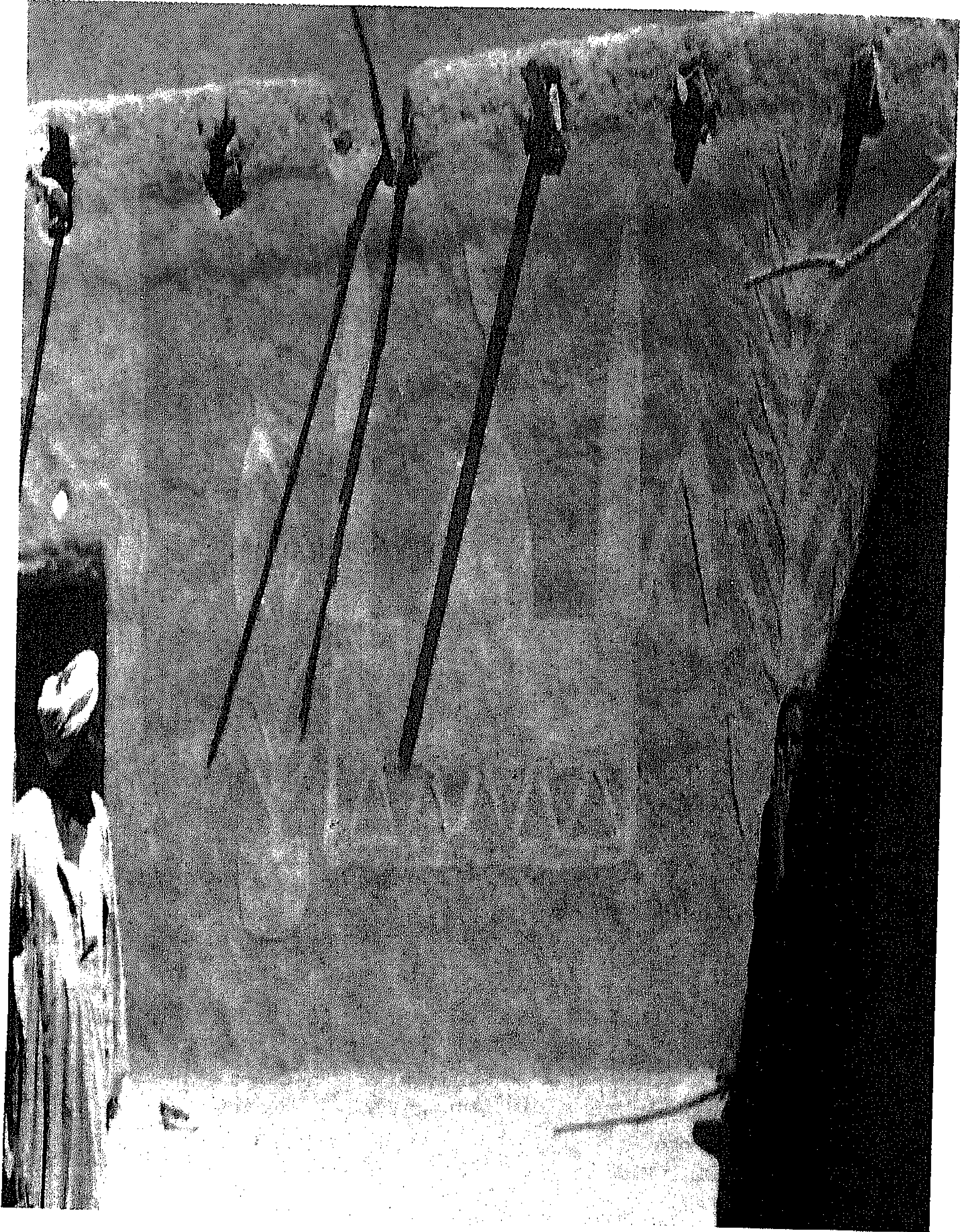
لوحة ملونة (٥)

أشكيت ، حلة حاكمانارتى : عبده صابر وزخرفة ديوانه ١٩٦٠ .



لوحة ملونة (٦)

أشكيت ، أشكيت جنوب الصحابة : نحت طينى بقرون من إنجاز مالك المنزل .



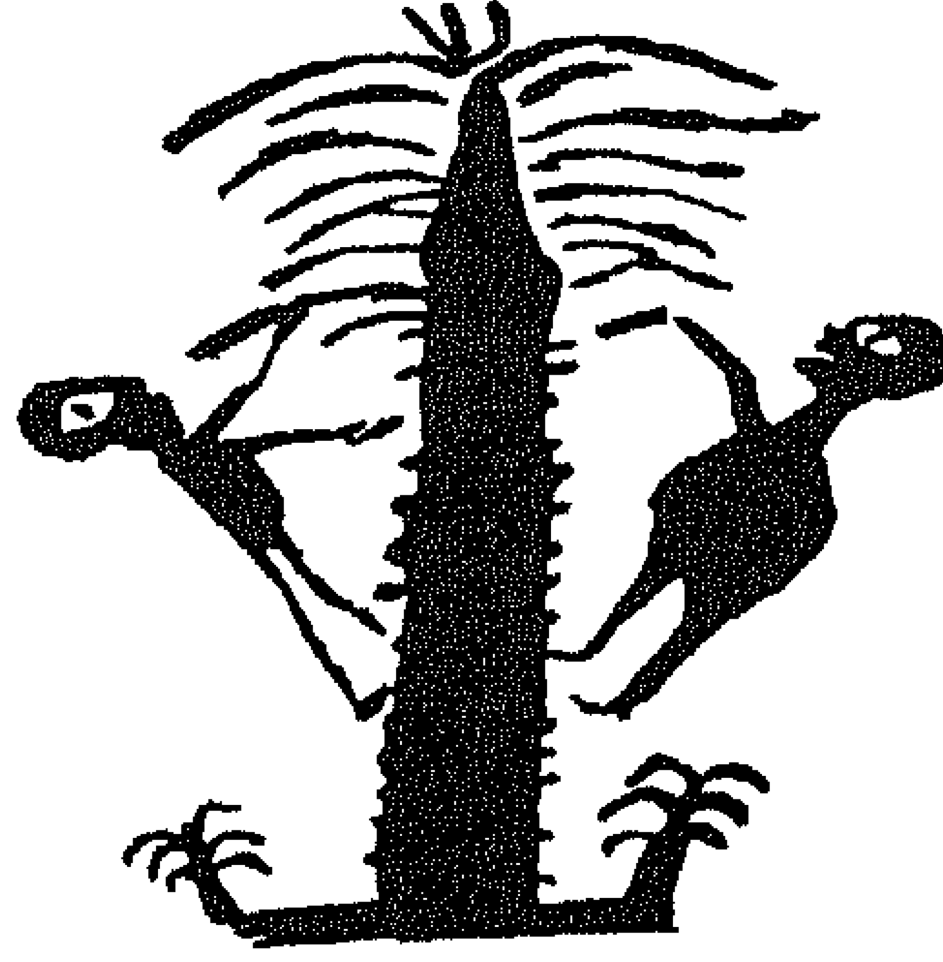
لوحة ملونة (٧)

سرة شرق ، حلة أرتينكا : رسم نسائى من النموذج "ب" ، بالألوان الترابية على الطين .

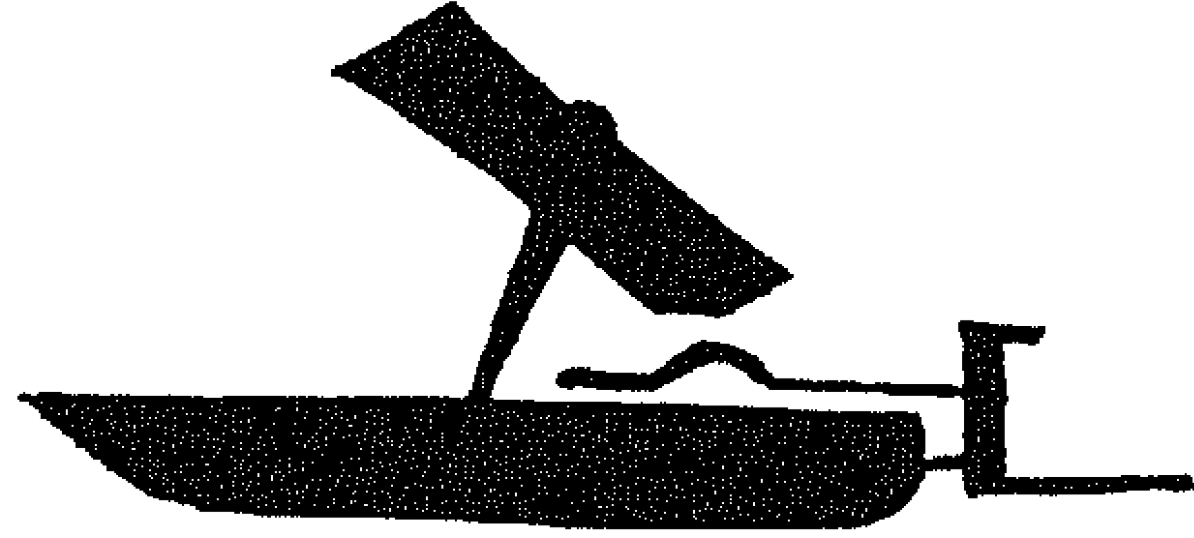


لوحة ملونة (٨)

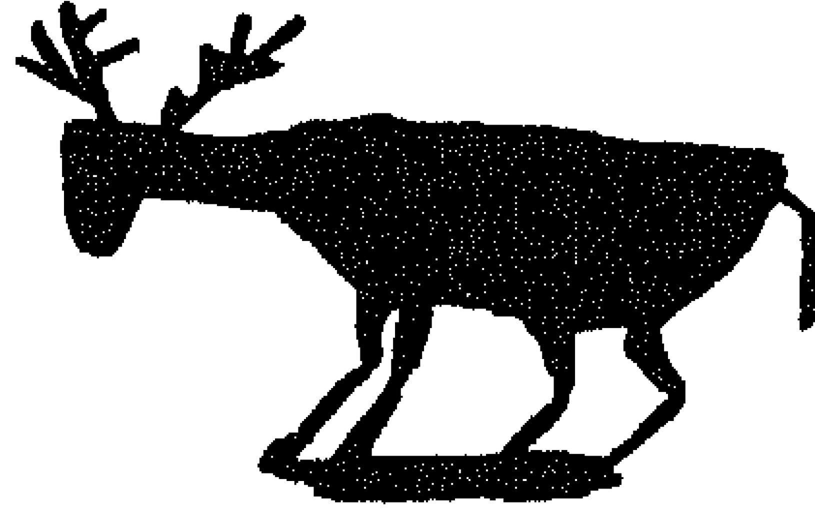
٨- جمى شرق ، مرشد : رسم من إنجاز محمد حسن ، يصور أنماط البروش والسلال المعلقة ومنشات الذباب ودائرة حمراء . من المحتمل أنها سوار العروس فوق هلال .



a



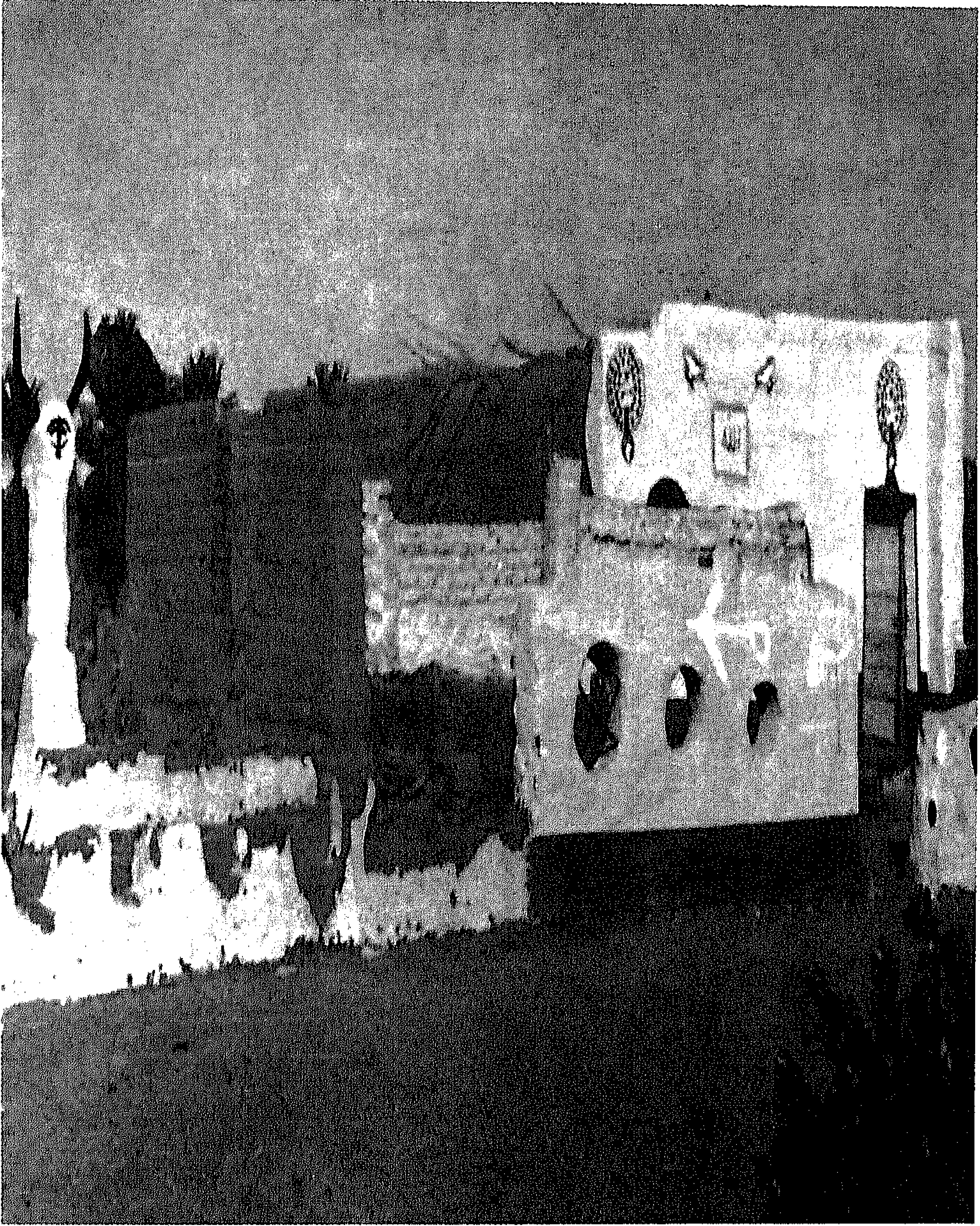
b



c

شكل (١٨)

الدويشات ، ملك الناصر نرى : زخرفة حجرة جلوس من عمل صاحب المنزل إدريس أحمد مدنى في عام ١٩٥٨ . رسم ظلى أزرق على سطح مطلى باللون الأبيض.



لوحة (١٨)

أشكيت، أشكيت جنوب الصحابة . منزل مدمر بواجهة رسوم وزخرفة نحتية أضيفت مؤخرًا؛ للحصول على التعويض الحكومى .



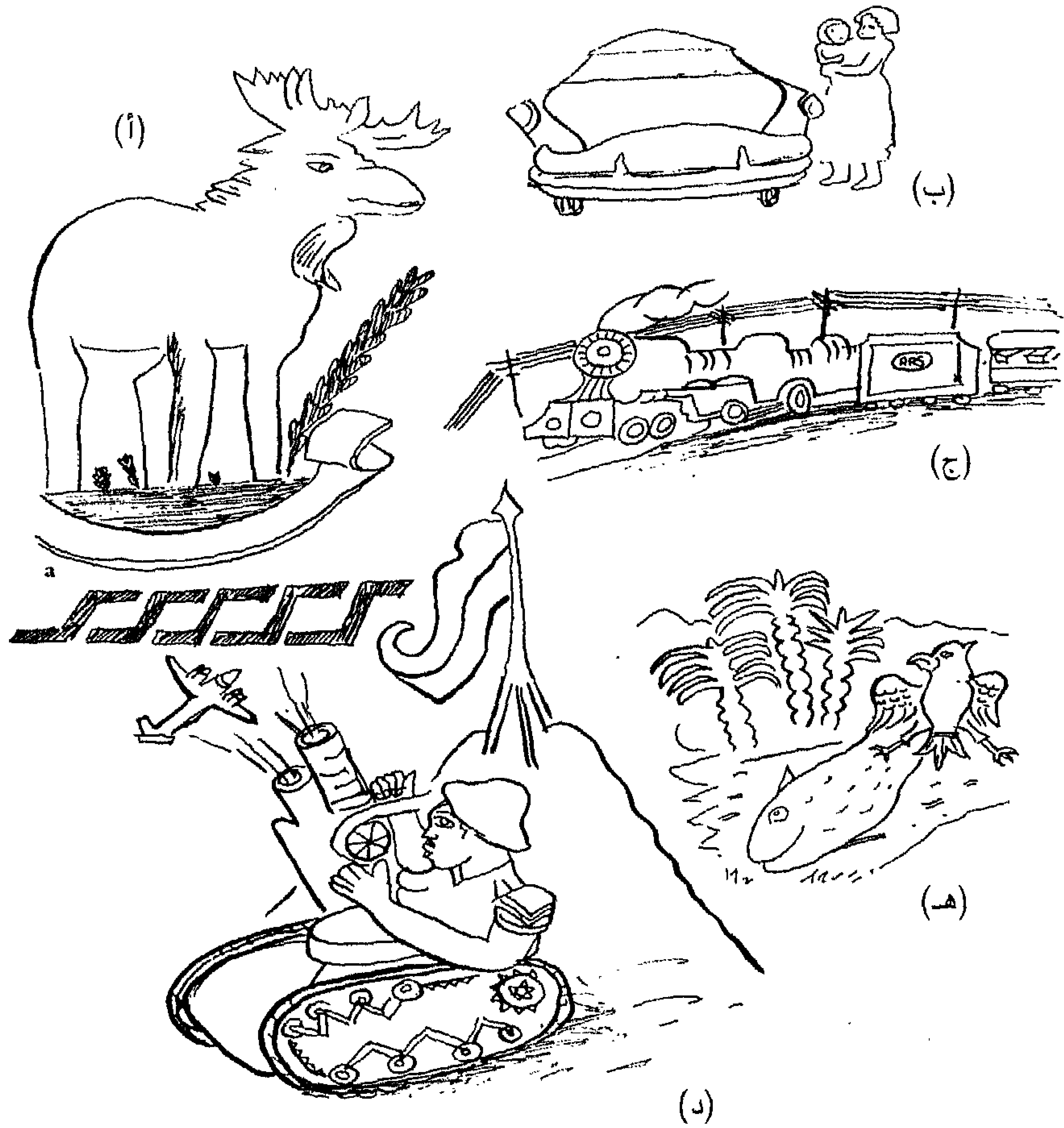
لوحة (١٩)

غرب دغيم . شمال دغيم. الكنوز رسم فوق الواجهة الشرقية المطلة على النيل؛ احتفالاً بعودة صاحب المنزل من مكة.



لوحة (٢٠)

جمى ، إمكا شرق . نوبينوك ، رسم من إنجاز صبرى حوالى عام ١٩٥٩ على حائط جنوبى .
والطائرة هى إحدى وسائل نقل الناس إلى مكة .



شكل (١٩)

رسومات من عمل الفنان المصرى صبرى .

(أ) كوشة ، فركة سيبيا : رسم لحيوان الإلك فى حجرة جلوس الرجال فى عام ١٩٦٢ .

(ب) كوشة ، فركة : زخرفة فى حجرة جلوس الرجال .

(ج) كوشة، فركة ، كوركور: زخرفة لجزء من حجرة جلوس الرجال من إنجاز صبرى ، استغرق شهراً. رسمه نظير مبلغ خمسة جنيهات .

(د) كوشة ، فركة ،كوركور : رسم لقسم من حائط صغير كما فى ج.

(هـ) كوشة وفركة سابنسم:جزء من زخرفة كما فى ب.



لوحة (٢١)

جمى ، أمكا شرق ، رسم من إنجاز صبرى فى المظلة الخارجية المواجهة للشمال .

تصوير: ج. شاينر

شرق ، نوبيوج – وفى منزل فوق نتوء صخرى على يمين الشارع المتجه جنوبًا ، قام المالك بنقش نحت بارز كبير على واجهة منزله فى عام ١٩٥٩ ، يُظهر رجلاً يطلق النار على تمساح ، وقال محمد عثمان فضل ، مالك المنزل إنه لم ينظر أبدًا إلى أى نحت بارز لتمساح أو لرجل ولكنه شاهد رجالاً حقيقيين يصطادون التماسيح ؛ وإنه أخذ فكرته من ذلك(٦) . ومن المؤكد أنه رأى – فى الحقيقة – نحتا بارزًا لصيد التمساح ؛ إذ إنه يكثر فى جمى وفى حلفا دغيم على بعد أميال قليلة إلى الجنوب والشمال ، ولكن – من الواضح – أنه كان فخوراً بعمله ، وأنه لم يتردد فى وضع زخرفته فى المجمع السكنى نفسه بجوار عمل صبرى المحترف ، وداود عثمان (لوحات ٢٠ – ٢٣) وعندما هجر هذا المنزل فى خريف عام ١٩٦٤ ورحل سكانه بعيداً ، تركت هناك قصاصة من الورق مع رسالة مطبوعة بالكربون باللغة الإنجليزية مثبتة فى واجهة المبنى تقول: " هذا بيت جميل جداً وحسن " .

وهناك فى كل النوبة السودانية عمل واحد فقط ذو أبعاد ثلاثة ، وقد كان هذا العمل فى أشكيت ، حلة الصحابة ، شمالى وادى حلفا . لقد كان عموداً مطليًا باللون الأبيض ووجهه مرسوم باللون الأسود ، تعلوه قرون (لوحة ١٨ ، ولوحة ملونة رقم ٦) وكان هذا العمل ملاصقًا لكوخ متواضع حقير (لوحة ١٨) وكانت واجهة المبنى قد أعيد بناؤها وبها نوافذ مستديرة رسمت عليها طيور وزهور واسم الله باللون الأزرق والأبيض المعتاد .

وكان الفنان قد عاش فى مصر وورث هذا الكوخ من والده . وعندما وصلته أخبار خزان أسوان والدمار الوشيك، عاد مسرعًا لتجميل المنزل من أجل الحصول على مزيد من مال التعويضات من الحكومة ، ولم يعرف ما إذا كانت هذه الحيلة قد نجحت أم لا؟، ولا لماذا كان راغبًا فى صنع هذا النحت؟ .

إن طبيعة الرسم باللونين: الأزرق والأبيض المجاورة للنحت الطينى ، واستخدامها الزهور والكلمات المقدسة بشكل خاص – تظهر بطريقة حميمة مع التقنية المعتادة للرسم الذى صمم ليراه الحاج العائد من الحج(٧). لقد كان الحج إلى مكة الأمنية

الدائمة مدى الحياة بالنسبة إلى العديد من الأشخاص، وكانت العودة من مثل هذه الرحلة سببًا للاحتفال . لقد كان يعتقد أن عودة الحاج المبشرة بالخير والتحديق في اللونين الزرقاء والبيضاء تمثلان الطهارة عندما يدخل منزله مرة أخرى، وأن مدخله قد أعد لقدومه برسمه بهذه الدرجة من اللونين (شكل ١٤) وكانت الخلفية دائمًا بيضاء، بينما كان الرسم الأزرق قد استخدم لكتابة بعض الآيات القرآنية مطهرة مدخل الحاج فوق الباب .كما كان يعتقد أيضًا أنه من المرغوب فيه تذكيره برحلته، وذلك برسم صور ما كان يراه في سفره مثل الكعبة الشريفة وقبر الرسول . بالإضافة إلى مختلف وسائل الانتقال التي استخدمها، كالقطارات والطائرات والمراكب، كما توجد هناك أيضًا الأشياء الشعائرية التي استخدمت للتطهر كسجاجيد الصلاة والأحواض والأباريق المستخدمة للتطهر قبل الصلاة (لوحة ١٩) كل ذلك بالإضافة إلى الزهور والزخارف المكونة من صور أوراق النبات. وبرغم أن رسومات الحج قد يكون يرسمها أي فرد من أفراد الأسرة ، فإن لها تأثيرًا أكثر على الفن الشخصي للرجال الذين كانوا أصحاب المنزل عما هو عليه بالنسبة إلى فن النساء أو الأولاد أو حتى المحترفين .

وعلى الرغم من أن الصبغة الدينية لرسومات الحج ، متحدة مع الدين الذي أشار إلى المحرمات في رسم الصورة ، فإن فن الحج أدى إلى تصوير الشكل الإنساني . وفي عام ١٩٦١ ذهب كل السكان الذكور في قرية كنزية في دهميت غرب، إلى مكة . وعند عودتهم كوفئوا برسم مشاهد الحج على واجهات مطلية باللون الأبيض ، مكونة من رسومات ذات ألوان متعددة للمراكب والبحارة وصاحب الدار وهو يصلي (لوحة ١٩) ولهؤلاء الكنوز المصريين فنانوهم الذين أتقنوا التخيلات المكية أكثر مما فعله المحس السودانيون الذين أبعدوا الشكل الإنساني وقصروا التلوين على اللونين: الأزرق والأبيض. إن إغراء تصوير الشكل الإنساني في رسم الحج كان مصدرًا للاهتمام في سرس؛ حيث قرر الناس أن رسم الحاج يجب إسقاطه؛ " لأنه ضد الدين ". ويبدو من كل الروايات أن رسم الحاج كان يزدهر في دنقلا وقد استغله صبري الفنان المصري التجاري ، وقد وضح أن رسم الحج ربما كان ذا أثر في رجوع بعض الرجال النوبيين إلى مدى بعيد للنص التصويري عن الفن التقليدي . لقد كان رسم الحج تحديدًا نتيجة

للاتصال مع الخارج؛ إذ كان الاتصال مع كل من الإسلام نفسه - الذى وفر بعض الصور المستخدمة - ومع المدن الكبيرة مثل القاهرة؛ حيث التأثير الإعلامى الغربى والأفلام والصور الإيضاحية فى الصحف، عودت المسلمين على تصوير الشكل الإنسانى.

لقد كان لصبرى الفنان التجارى المصرى الموجود الآن فى دنقلا تأثير كبير على الفن الذى رسمه أصحاب المنازل النوبيون فى السنوات الأخيرة ، وصبرى قبطى اختبأ فى عام ١٩٥٩ لأسباب سياسية فى جزيرة كوكى فى منطقة الشلال الثانى (ملحق أ ، رقم ٢٣) وقد تأصل عمله فى الفن الإعلانى الموجود الآن داخل كل الموضوعات التى كانت تؤلف فى السابق الفن الذى كان مألوفًا فى حجرات جلوس الرجال ، وفى رسم الحج ، وهذه الموضوعات هى : مشاهد مكة والكتابات القرآنية والسيارات (شكل ١٩ ب) والطائرات (لوحات ٢٠ ، ٢١) وفتيات الغلاف والاستعراضات العسكرية (شكل ١٩ د) بالإضافة إلى الطيور والحيوانات البرية (لوحات ٢١ ، ٢٣ ، وشكل ١٩ أ ، هـ) وتكشف عن شخصيته التعليقات التى قيلت حوله.

جاء من وطنه فى عام ١٩٥٩ إلى جزيرة كوكى ، ومكث شهراً ، ورسم رسوماته خلال الشهر الذى قضاه هناك وتقاضى ٢٧٠ قرشًا[٨] مقابل زخرفة الديوان ، وقد زخرف أكثر من خمسة دواوين بهذا السعر (فى حجمى شرق وأمكا شرق).

وقد هرب الفنان صبرى إلى السودان لأول مرة فى عام ١٩٥٦ ، عندما استقل السودان ، ولا يعرف أحد ما الخطأ الذى ارتكبه فى مصر؛ إذ ادعى أنه مل الإقامة فى مصر، وكان فى فركة شخص يدعى جعفر يعرف الكثير عنه ، وقام جعفر بوضع ثلاثة شلوخ على وجه صبرى مثل حسن بشير[٩] من قبيلة الشايقية ، وكانت الشرطة تتعقبه، وأبعد من السودان مرتين، ولكنه عاد . واقترح جعفر بأنه إذا كان يرغب حقيقة فى أن يصبح سودانيًا، فعليه أن يضع هذه الشلوخ على وجهه ، ولكن الشرطة اعتقلته بعد سبعة أيام ، قائلة بأنه إذا كان سودانيًا حقيقيًا فقد كان من الواجب أن تكون هذه الشلوخ منذ صغره ، وليس بعد بلوغه الأربعين (من سرس ، سرس غالى ، موجوفل) .

جاء صبرى أول مرة إلى عبرى ثم أبعد إلى أسوان ، وذهب إلى مصر حوالى ثلاث مرات وعاد بعد كل مرة . وصاحب جعفر فى فركة ،وأخبر جعفر أنه ترك أسرته فى مصر ، ولا يمكنه العيش هناك ، و من ثم توصل الاثنان إلى هذا الحل ، ولكن الشرطة السودانية قالت إن هذه الشلوخ لا تعنى شيئًا ، ورحلته إلى مصر ،ولكنه سرعان ما عاد مرة أخرى؛ لذا منح من باب الشفقة الجنسية السودانية . وقبل ذلك قضى ستة أشهر فى حلفا ثم ذهب إلى عبرى ، ورغب فى أن يذهب من عبرى إلى دنقلا للاختفاء هناك، وكانت الشرطة تطارده؛ إذ لا يمكنه العيش هنا ما لم يكن سودانيًا أو يحمل الجنسية السودانية. وعندما ذهب إلى مصر أعادوه فى أول سفينة إلى السودان ، وقالوا إن المصريين لا يحملون هذه العلامات على وجوههم ؛ لذا لم يجد له وطنًا ، ولم يمضِ فى السودان سوى أسبوع واحد عندما أجبرته الشرطة السودانية بأخذ الباخرة العائدة إلى مصر مرة أخرى ، وفى أسابيع قليلة كان قد جاب النيل مرات عدة (من سرس ، سرس تعالى ، موجوفل) .

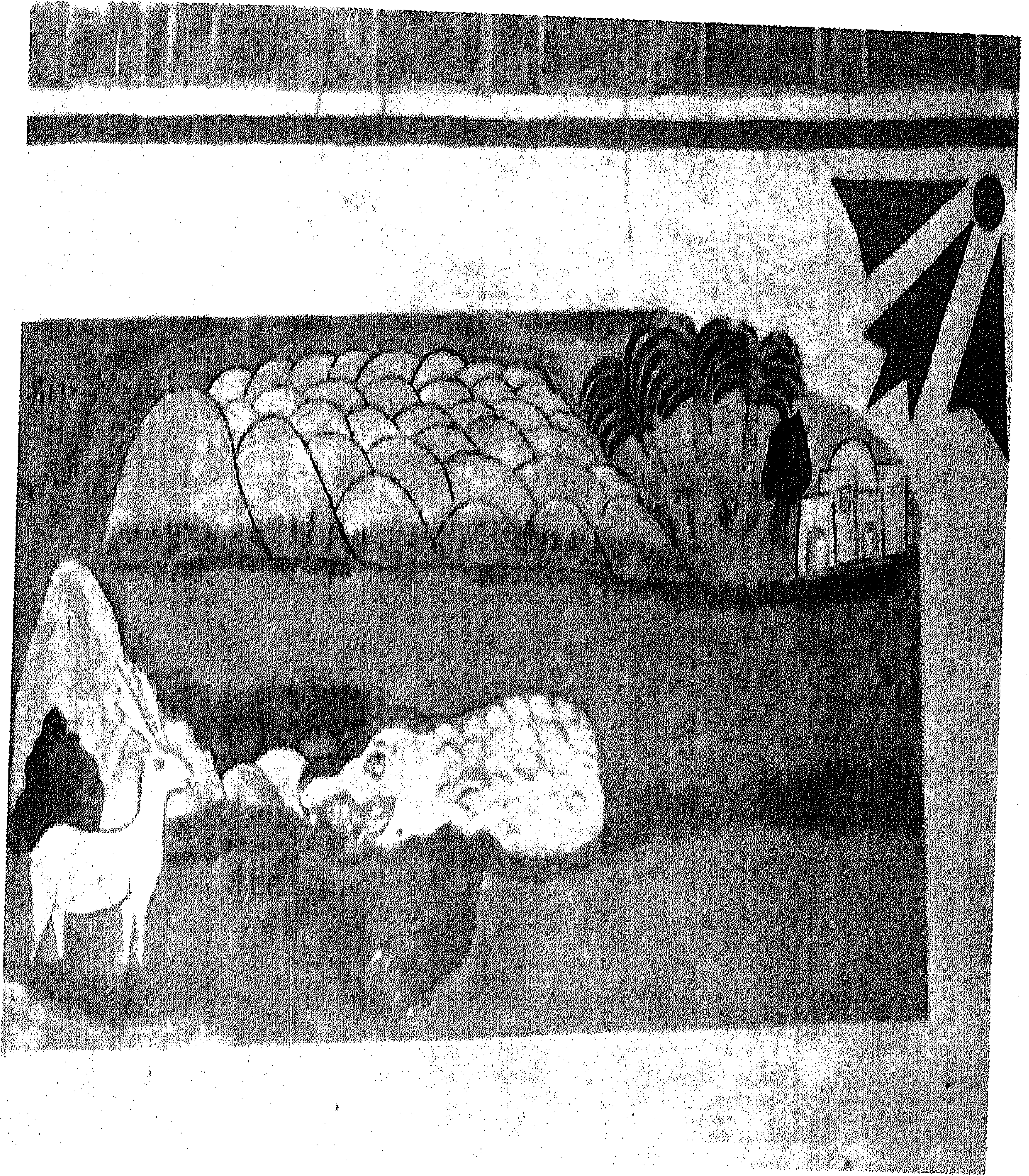
ويعيش الفنان المصرى صبرى الآن فى دنقلا ، وهو قبطى يبلغ من العمر حوالى أربعين عامًا ، وتزوج امرأة من فركة ، ثم طلقها، وذهب إلى دنقلا وتزوج من هناك، وإذا ما طلبت منه أن يرسم بالإضافة إلى السيارة والطائرة أى شىء فهو يرسمه لك ، وقد تخرج فى إحدى المدارس المصرية. وفى دنقلا بدأوا يزخرفون منازلهم عندما يعود الناس من الحج؛ ولهذا فهو يرسم بالإضافة إلى الطائرات ، آيات من القرآن ، وصورًا لسيف إسلامى وصَوَّرَ شخصًا ما يرحب بالرجل العائد من الحج . وهو فنان محترف ، وليست له مهنه أخرى، ويطلبه الناس كثيرًا، وهو خطاط ماهر كذلك لواجهات المنازل؛ فيكتب بالإضافة إلى الزخرفة اسم صاحب الدار أو الدكان بشكل جميل جدًا . ويأتى الناس إليه من الخرطوم بأشياء ليكتبها . وهو يرسم الظباء والسيارات وكل ما يتعلق بالأشياء، ويتقاضى ثلاثة جنيهات عن الموضوعات الصغيرة (من سرس ، سمنة، بشنقى).



لوحة (٢٢)

جمى، أمكا شرق ،صورة الملكة إليزابث، من رسم صبرى فى حجرة جلوس الرجال ،الحائط الشرقى، حوالى عام ١٩٥٩ . كتب عليها "هذا العمل رسمه صبرى" . وقد أضيفت ثلاثة شلوخ قبلية إلى وجهها بواسطة يد أخرى.

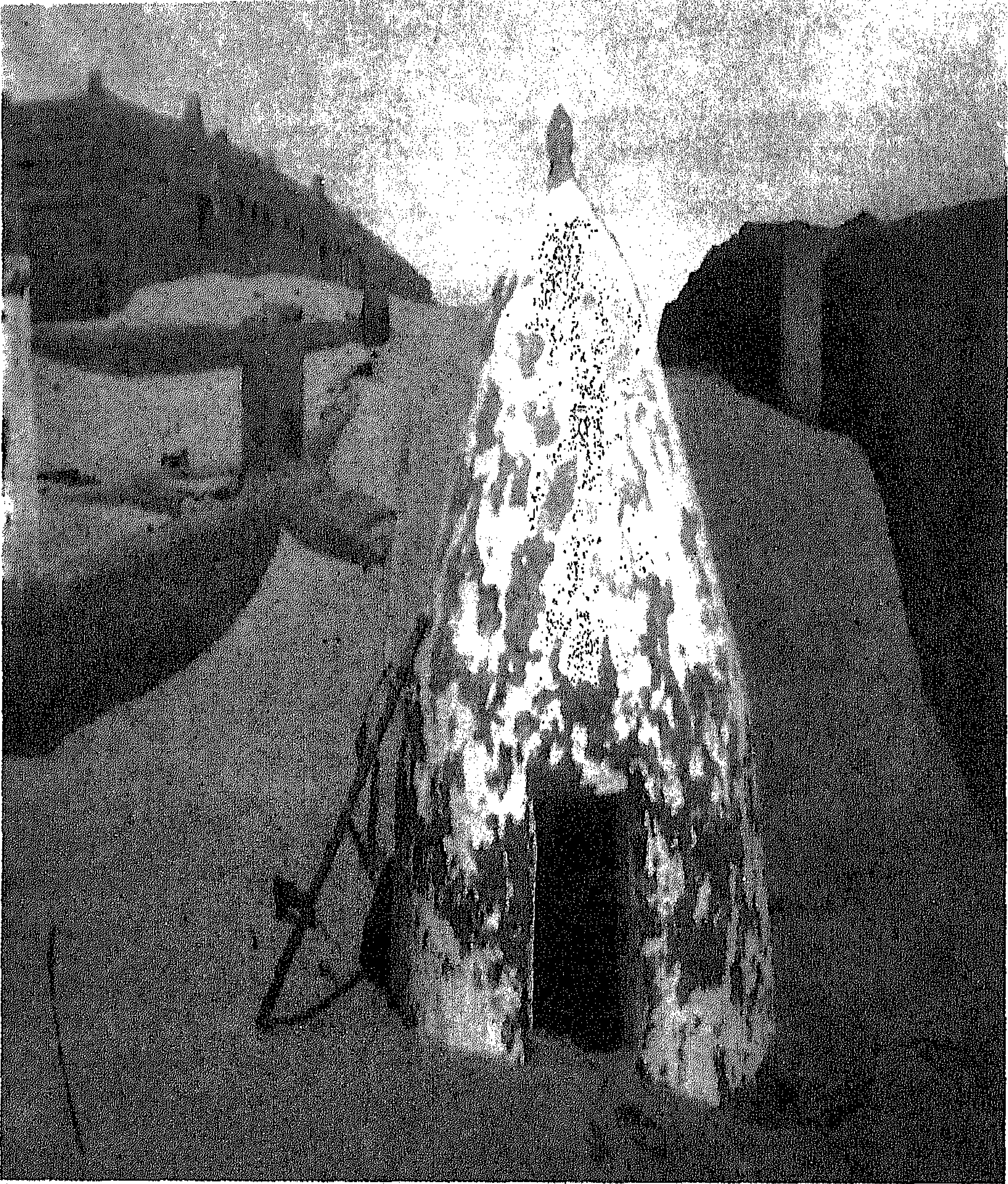
تصوير: ت.هيجل.



لوحة (٢٣)

جمى، أمكا شرق .نوبينوك.وعل وتمساح من رسم صبرى على الحائط لغرفة جلوس الرجال ، حوالى عام ١٩٥٩ .

تصوير: هيجل.



لوحة (٢٤)

غرب دغيم ، حلة الكنوز، تقليد لقبة الولى ، من إنجاز تلاميذ المدارس الذين أقاموه فى القرية كعمل صالح. وتشاهد على أحد الجوانب عصى لوضع الأعلام عليها ، وفى القمة مصباح كهربائى. صور بعد أن هجرت القرية .



لوحة (٢٥)

جمى ، أمكا شرق ، رسم من إنجاز صبرى فى المظلة الخارجية المواجهة للشمال .

تصوير: ج. شاينر

ولم يستطع هؤلاء النوبيون الذين عرفوا صبرى تحديد أى مدرسة انتظم فيها ، وعندما واجه مصطفى إبراهيم طه الفنان صبرى بذلك فى عام ١٩٦٥ ، قال له إن المدرسة كانت إيطالية فى إيطاليا . وساورت مصطفى بعض الشكوك حول صدق هذا القول. ومع ذلك فإن الفنانين الإيطاليين فى كل من القاهرة والإسكندرية قدموا زخرفة منازل تشبه عمل صبرى ، وفى الإسكندرية يعتقد أن بعض الفنانين التجاريين المصريين درسوا فى روما[١٠] .

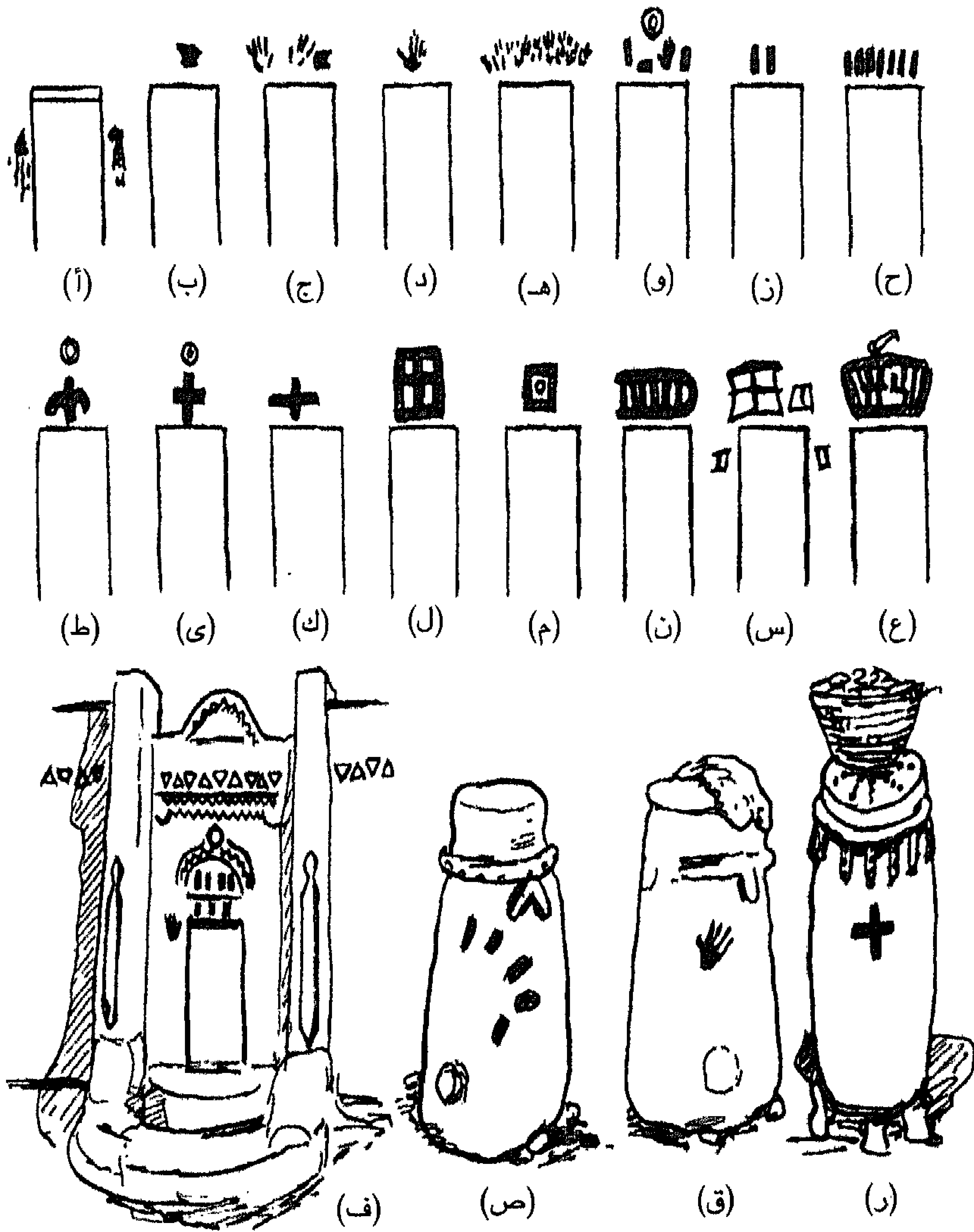
وعلى المرء أن يتوقع أن فن الرجال النوبيين بعكس النساء النوبيات يبدى اهتمامًا عظيمًا بالموتيفات الإسلامية؛ إذ إن الرجال يتحملون مسئولية أكبر فى تنفيذ الشعائر والقوانين الإسلامية[١١]، وفيما عدا رسمهم للآيات القرآنية والرايات الشعائرية على الحوائط ، فإن الأسباب أعمق بكثير من مجرد الافتتان بالتصوير الشكلى . فعندما دخلت الثقافة الإسلامية إلى النوبة ، كما حدث بالنسبة إلى السودان بشكل عام، كانت الثقافة القانونية هى التى تلقوها وليست القيم الفنية[١٢]، ولم يكن هناك شىء يحل محل التقاليد المسيحية النوبية لصنع الصور التى كانت موجودة فى النوبة بالفعل .إن الفقر الناتج فى الفن الإسلامى ظاهر لأى زائر للخرطوم ،وحتى فى مركز متوسط مثل وادى حلفا كان هناك دليل أقل ، ما عدا رسومات الحج ، وكما قيل فإن المحرمات الإسلامية ضد الفن التصويرى كانت أقل تقيدًا به ، وقد استخدمت الكتابات القرآنية كسحر فى الأحجبة ولحماية مداخل المنازل . ولكن نادرًا ما استخدم بالمعنى الزخرفى الشائع بالنسبة إلى الفن الإسلامى فى الأماكن الأخرى . وبصرف النظر عن مشاهد مكة فى رسومات الحج، فإن المبانى الدينية مثل المساجد نادرًا ما رسمت بواسطة أشخاص غير مدرسى القرآن الذين تصادف أن أصبحوا عرسانًا . ولا حيث يوجد العديد من المساجد التى لها مآذن، أو مختلفة بشكل ملحوظ عن المبانى الطينية الأخرى المسطحة[١٣] . والآن هناك نوع واحد من البناء الدينى الذى تكرر بشكل مستمر فى الرسومات حول وادى حلفا . لقد كانت المقبرة ذات القبة لشيخ أو ولى (لوحة ٢٤) وكانت – فى غالبيتها – من رسم النساء وليس الرجال.

إن الفئة الأكثر أهمية لفن المنزل النوبى هو فن النساء والذى سنقوم الآن بدراسته بالتفصيل. ويتعين أن نفرق بين نوعين من الرسم اللذين صاغتهما النساء : فالنوع الأول يتكون من علامات بسيطة رسمت بمادة سائلة على سطح معين على نحو مميز يجعل لهذه العلامات وظيفة سحرية ، وليست زخرفية ولا تقليدية (شكل ٢٠) . والنوع الثانى كان زخرفيًا وتقليديًا، وأحيانًا فقط فى وظيفتها (شكل ٢١ – ٢٣) وأخذت علامات النوع الأول من شكل بقع الدم المنثور على كلا جانبى الباب بعد ذبح حيوان(شكل٢٠ أ) أو طبع الكف المصبوغ بالدم أو الجير الأبيض (لوحة ٢٥ وشكل ٢٠ج ، و، ف، ق) والأشكال السحرية المصممة فى الطين فوق الأبواب وعلى جرار التخزين (القسيبة) فى احتفال عاشوراء التى تزال تجدد كل عام[١٤] . ويبدو أن بعض هذه الأشكال الأخيرة قد بنيت على شكل الصليب (شكل ٢٠ ى ، ك ، ل ، س ، ر) بينما كانت الأخريات صنفًا أو تركيبة تشكل أرقامًا (يفضل أن تكون فردية) وفى الحالات التى كانت فيها هذه العلامات موضوعة معًا لتشكل تكوينات مستطيلة ، فإنها تشبه بعض الرسومات النسائية من المجموعة الثانية (شكل ٢١ و ، ط، ك) حيث كانت ترسم شريطًا من المستطيلات بالجير الأبيض أو اللون الترابى حول الغرفة أو كحاشية للباب .

وقد اختلف هذا الرسم الأخير بشكل جوهرى عن علامات عاشوراء، سواء فى المادة التى كان الطين البنى يقوم بدورها ، وفى الوظيفة لا لتعطى الحماية السحرية للمنزل ، ولكن لتحاكى وتحل محل صنف البروش المعلقة . وفى المناطق التى تصنع فيها النساء علامات سحرية على المدخل وصوامع التخزين فإنهن لا يرسمن الأجزاء الداخلية لمنازلهن ، بما أنها تتعلق بالترتيبات الزخرفية لأطباق الخوص والبروش، وكان يتلاشى استخدام العلامات السحرية؛ حيث يبدأ الرسم الحائطى ليحل محل البروش . إن التقدم من العلامات السحرية التى تصنعها النساء فى الزخرفة الحائطية البسيطة والأكثر شمولاً ، ومن ثم إتقان زخرفة الحائط الذى حل محل زخرفة الحائط الذى يقوم به الرجال ، فتطور من الجنوب إلى الشمال ، وقد كانت العلامات السحرية أكثر غلبة فى كوشة ، وأقل انتشارًا فى عكاشة الواقعة شماليها ، وبدأت

الزخرفة البسيطة فى الدويشات فى بطن الحجر، حيث لا يتم سوى رسم علامات عاشوراء ، وحلت طباعة الكف بالجير الأبيض (شكل ٢١ ب ، ج ، ط ، ى ، ل ، ن) محل طباعة الكف بالدم الذى وجد فى الجنوب (شكل ٢٠ ج ، د ، و) ويعتقد أن طباعة الكف بالجير فى المنطقة الشمالية هى مجرد زخرفة صرفة استخدمت كحشوة لإفريز الحائط (شكل ٢١ أ ، ج) بينما كانت طباعة الكف بالدم فوق الأبواب فى الجنوب الأبعد قد وضعتها النساء لإطالة الحياة . إن المثال الوحيد لطباعة الكف بالجير الذى استخدم كإفريز للحائط بعيداً حتى (فى كوشة ، سركمتو ، ثاورى) ظهر فى مخزن حيث غطت طباعة الكف أيضًا جرار التخزين بأسلوب علامات عاشوراء ، ولم يصرح أحد أنها فى هذه الحالة قد امتلكت وظيفة سحرية ، ولكن من المحتمل ، بما أن علامات عاشوراء والأغطية التى عليها الصليب قد وضعت على الصوامع فى ذات المنطقة، أن يسود الاعتقاد بأنها تحمى محتويات جرار التخزين ، ولم يكن استخدام طباعة الكف على جرار التخزين قد وجدت فى أى مكان شمال كوشة ، وبقيت معظم رسومات النساء الجنوبيات فى كوشة ، ذات أسلوب راقٍ وهندسى ، مكون من مربعات وتعرجات تذكر بالحواف المتعرجة للبروش (شكل ٥ وشكل ٢١ هـ – ط) وفى شمال الدويشات – فى سرس – بدأت رسومات النساء تمتلك أشكالاً تمثيلية أكثر وضوحًا تتراوح ما بين سعف النخيل والعقارب التى استمرت لتصبح الصفة المميزة لمثل هذا الرسم حتى الحدود المصرية (شكل ٢١ ع ، خ، وأشكال ٢٢ ، ٢٣) .

وتقع الرسومات النسائية التى رسمت على شكل أفاريز أفقية للحائط تحت واحدة من مجموعتين مختلفتين (سوف أسميهما النموذج" أ "والنموذج" ب ") لقد كان النموذج" أ "مبدئيًا شريطًا حول الحائط ، وكان القصد منه تقليد البروش ، وكانت أطباق الخوص – تعلق فى بعض الأحيان – على هذا الشريط (أشكال ٢١ ، ٢٢ ، لوحة ١ أ) وقد استبقى على الشريط لفترة طويلة عندما بدأت تتلاشى عادة الرسم، وكان وضع أطباق الخوص على هذه الشرائط عادة فى هذه القرية، ولكنهم أسقطوها من أجل هذا الرسم. وهم الآن يسقطون الرسم برسمهم فقط خطًا أصغر فى حجرة العريس (فى سرس ، جزيرة موجوفل) .



شكل (٢٠)

علامات شعائرية ووقائية بالدماء والطين .

(أ) كوشة ، مقركة ، فلن : رشاش دم عند مدخل المنزل فى حشية الباب .

(ب ، ج) فركة ، أبو سريدة : طبعة كف ونقط من الدم ،عملت فى عام ١٩٦٣ فى حشية الباب عندما ذبحت شاة ، على غرف الفناء .

(د) كوشة ، دال الجديدة : طبعة كف بالدم عملت بعد ذبح شاة فى منزل من غرفتين فوق المدخل ، داخل المخزن .

(هـ) كوشة ، كلومار : إحدى عشرة طبعة كف بالدم عملت على حاشية الباب بواسطة تلميذ فوق المدخل المؤدى إلى داخل مجمع حجرة جلوس الرجال .

(و) كوشة ، سركمتو : طبعة كف بالدماء مصحوبة بصحن وعلامات بالطين . صنعت بمناسبة عاشوراء على مدخل الفناء .

(ز) كوشة ، فركة : علامات عاشوراء بالطين فوق مدخل الفناء .

(ح) عكاشة ،حلة عكاشة :علامات عاشوراء التى من المفترض أن تكون من عدد فردى وليس من عدد زوجى ، وضعت فوق باب الفناء .

(ط) كوشة ، سركمتو، سيانير: المدخل الخارجى ،علامة عاشوراء تشبه زهرة الزنبق تحت سدادة دورق زجاجى مغروز فى الحائط .

(ى) كوشة ، سركمتو، سيانير : علامة عاشوراء على شكل صليب فوق الأبواب الأربعة للفناء . المنزل نفسه الموجود فى "ط "من صنع والدة الزوجة قبل عام ١٩٦١ .

(ك) كوشة ، دال جزيرة فرقيد : علامة عاشوراء على شكل صليب . المدخل الخارجى الذى كان الناس فى البداية يخجلون منه ؛ إذ كانوا يقولون إنه من عمل الأطفال وكانوا يقومون بإزالته .

(ل، م) عكاشة الشرقية : علامة عاشوراء فوق المدخل الخارجى ، من عمل امرأة .

(ن) عكاشة ، عكاشة ، حلة عكاشة : مدخل فناء بعلامة عاشوراء .

(س) عكاشة ، عكاشة الشرقية : علامة عاشوراء فوق باب الفناء .

(ع) عكاشة ، عكاشة ، أبو شونة : علامة عاشوراء صنعت فى عام ١٩٦١ . وكان القرن قد تم وضعه فوق الباب المؤدى إلى المخزن فى عام ١٩٥٩ .

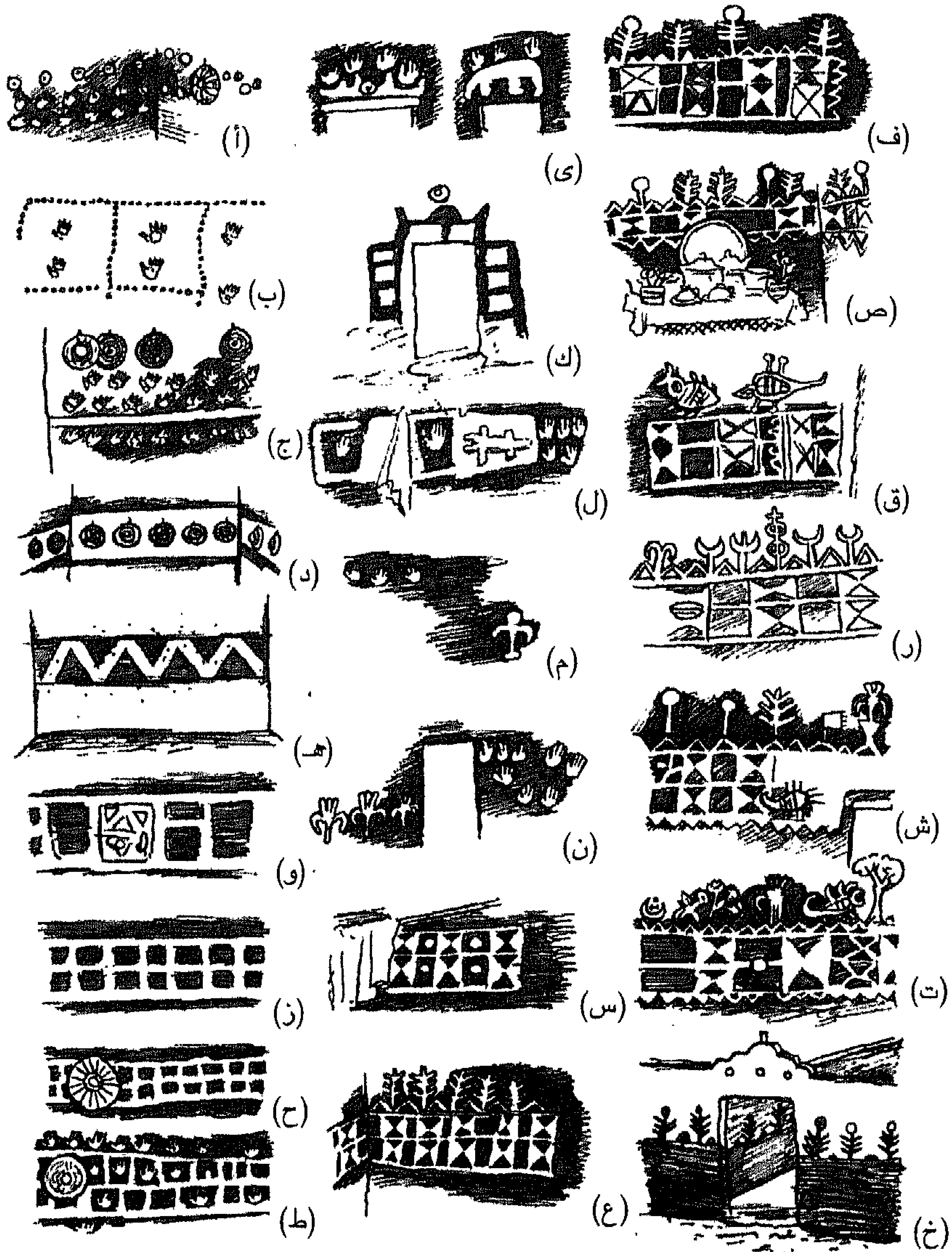
(ف) كوشة ، مقركا : المدخل الخارجى ، من عمل عثمان خيرى . مع إضافة علامات عاشوراء وطبعة كف بالدماء فيما بعد، بعد بناء المنزل فى عام ١٩٥٩ .

(ص) كوشة ، مقركا : علامات عاشوراء على صومعة التخزين كما فى المنزل "ق" .

(ق) كوشة ، مقركا مسانجور: طبعة كف علامة عاشوراء على صومعة .

(ر) كوشة ، سركمتو، سيانير : علامة عاشوراء على شكل صليب على صومعة ، كما فى المنزلين "ط"و"ى" .

ودائمًا مـا كـان الشـريط الذى يشبـه النمـوذج" أ " يعطى إحسـاسًا هندسـيًا بالأشكال(*) والدوائر الموضوعة داخل المربعات (لوحة ٢٦) ويقال إن الدوائر كانت تمثل أغطيـة أطبـاق الخوص ، ونـادرًا مـا كـان يتم إدخـال التـصـاوير الطبـيـعـيـة عنوة داخل الشـريط (لوحة ٢٧ وشكل ٢١ ش) وإذا مـا حـدث ذلك ، فـقـد كـان يدل – فى العـادة – على أن الإفريز قد رسمه رجال وليس نساء (لوحة ٣٥) وكانت تعلو الشريط تركيبات من أشكال حلقية وتعرجـات وجريد رأسى ، ربما قد ينتـهى بدائرة أو بصليب (شكل ٢١ف ، ص وشكل ٢٢ ب ، د – و) وربمـا أشـار جـريد النخل إلى أن نوعًا مـعـينًا من البروش قد صـور بما يسمح بفروع النخلة أن تمتد من الحـافة فى فواصل منتظمة ، صـانعـة نوعًـا من الشـراريب الصلبـة (شكل ٣٦ ب) ولكن مـثـل تلك البـروش كـانت مـخـصـصـة – فى العـادة – للاسـتـخـدام خـارج المنزل، بشكل خاص لتسوير السيـاج، وكـانت جرائد النخل الأحـادية توضع فى أثناء حفل الزواج ، كمـا توضع أيضًا فـوق القبور(١٥) ، وكانت ميزة النموذج "أ" أن الشريط كان قد زخرف على طول ذلك الطرف من الحجرة ؛ حيث يتم الاحتفاظ بصناديق العرس (شكل ٣٥) ويستمر الشريط من هذا الحائط حتى حائطين مجاورين ، ولكنه أعطى نهاية مبتورة قبل أن يصل إلى نهاية هذا الحائط (شكل ٢١ س ، ع ، ف ، ق ، وشكل ٢٢ أ ، د ، م ، ع) وعندما لا يتم طى البـرش على طول الحـوائط لأغـراض زخـرفـيـة ، كـانت تعـد بشكل مماثـل . ويكون رسم النسـاء فى النمـوذج "ب قد تطور من النموذج أ؛ ففى النمـوذج ب كـان رسم الخطوط المتعرجة الذى يعلو الشـريط الهندسى للنمـوذج أ؛ (شكل ٢٢ ج ، ى ، م) قـد أصـبح مكبرًا وتطور فى النهاية إلى هندسة العمارة:النمط المتكرر للبناء المستدق الرأس أو المقبب الذى يعلوه أهلة ومحاط بأشكال محنية (شكل ٢٣). وكان هذا النمط المتكرر هو الشكل المميز لرسومات النموذج ب ، وكانت الأشكال – فى بعض الأحيان – تشير إلى الأولياء المسلمين برايات على جوانبه (شكل ٢٤) ولكن الفنانات كثيرًا ما ادعين أنهن لا يعرفن ما كن يرسمنه؛ فقد كانت هذه أشكالاً تقليدية . غيـر أنه برغم أن التـقـدم فى الأسلوب من النمـوذج أ إلى النمـوذج ب ربمـا يمكن تمييــزه، فـإن نوعى الرسـم كـان منفـذًا بطريقـة مـخـتلفـة تمامًـا . لقـد كـان النمـوذج أ قـد رسم على الحـائط الطينى



شكل (٢١)

رسم النساء من النموذج "أ" .

(أ) الدويشات ، ملك الناصر، نرى : إفريز بالجير الأبيض لطبع كفوف ودوائر معًا ، علاوة على أغطية علب الصفيح ، تم إنجازه فى عام ١٩٦٣ داخل المنزل .

(ب) الدويشات ، أمبكول ، فرحانة : إفريز من طبع الكفوف بالجير والنقط البيضاء التى حلت محل الأصداف التى استخدمتها النساء لبعض الوقت فيما مضى داخل المنزل .

(ج) الدويشات ، ملك الناصر نرى : شريط وطبع كفوف بالجير الأبيض تم فى عام ١٩٦٣ ، مع أغطية أطباق معلقة داخل المنزل .

(د) كوشة ، دال : شريط من الطلاء الأبيض كخلفية لأغطية الأطباق . داخلى ١٩٥٥ .

(هـ) الدويشات، ملك الناصر، تورموك : أرضية من الطين الأسود والطين الفاتح . رسم على جدار داخلى .

(و) الدويشات ، جزيرة أمبكول ، حلة جنجر-طين باهت رسم على طين داكن. داخلى ، رسم عام ١٩٥١ .

(ز) الدويشات ، ملك الناصر، تورموك : طين باهت على أرضية من الطين الداكن . داخلى .

(ح) الدويشات، ملك الناصر، الحوت : طين باهت على طين داكن ١٩٥٧ .

ط) كوشة،سركمتو ، رأس القيد :إطار من الجير الأبيض وطبع كفوف على الطين . داخلى، مخزن ١٩٦٣ .

(ى) الدويشات ، ملك الناصر، نرى : زخرفة بالجير الأبيض مع غطاء من علب الصفيح، من إنجاز امرأة بغرض التجميل فى عام ١٩٤٨ . فناء .

(ك) الدويشات ، أمبكول، جزيرة أمبكول ، حلة جنجر : لون ترابى أحمر/بنى على طين بنى مدخل خارجى رسم فى عام ١٩٦١ .

(ل) الدويشات ، أمبكول، أنقسا : زخرفة بطبع الكفوف ومستطيلات بالجير الأبيض ، من إنجاز ربة المنزل التى قلدت سجاجيد الصلاة بالجير الأبيض على الجدران .وبدأت عادة طبع الكف فى هذه القرية عام ١٩٥٢ . أما التمساح الموجود فى النحت فهو من إنجاز المزارع عبد الرحيم مختار الذى عمل كمليس للحوائط غير متفرغ . حجرة داخلية.

(م) الدويشات ، أمبكول، أنقسا : طبع كفوف بالجير الأبيض وزهرة الزنبق خارج الواجهة .

(ن) الدويشات، أمبكول ، أنقسا : مدخل خارجى ، طبع أكف بالجير الأبيض وزهور الزنبق .

(س) سرس، أترى، موقوفل نارتى (جزيرة موقوفل): رسم بالجير الأبيض على الطين .داخلى .

(ع) سرس، أترى ، موقوفل نارتى : رسم بالجير الأبيض على الطين . داخلى كما فى المنزل "س" .

(ف) سرس، أترى، موقوفل نارتى : جير أبيض على الطين بلمسات من صبغ أزرق ترابى تم الحصول عليه فى الجوار . داخلى . رسم عام ١٩٤٩ . موتيف سمى القمر فوق أشجار النخيل .

(ص) سرس ، أترى، موقوفل نارتى : جير أبيض على الطين ، داخلى ، كما فى المنزل "ف". رسم عام ١٩٤٩ .

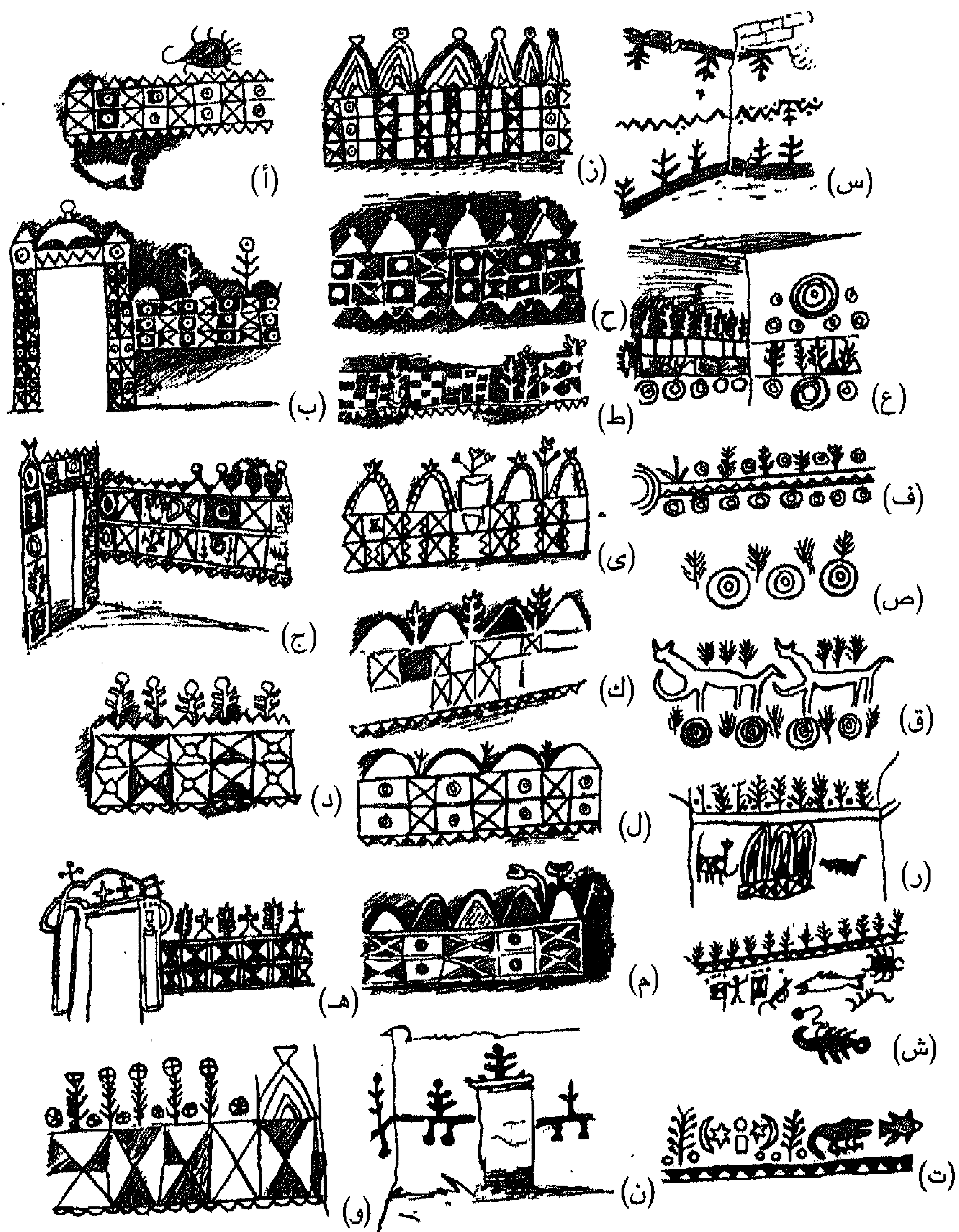
ق) سرس ، أترى، موقوفل نارتى : رسم بالجير الأبيض واللون الأزرق والمغرة . داخلى ،رسمته فتاة فى عام ١٩٤٩ .

(ر) سرس ،أترى ،موقوفل نارتى : ذات ألوان المنزل الذى فى "ق" . رسم عام ١٩٤٩ .

(ش) سرس ، سرس تحالى ، موقوفل شرق : جير أبيض على الطين بلمسات أرجوانية ، رسمته فى عام ١٩٦٤فتاة قبل يومين من زواجها، حجرة داخلية.

(ت) سرس ، سرس تحالى، موقوفل شرق : رسم بالجير الأبيض من عمل النساء للزخرفة، وليس بمناسبة الزواج ، حجرة داخلية.

(خ) سرس، سرس تحالى ، موقوفل شرق : طين داكن فوق طين فاتح ،زخرفة على المنزل من الداخل والخارج ، من إنجاز النساء عند تجديد سطح الجدار البالى.



شكل (٢٢)

رسم النساء من النموذج "أ" .

(أ) جمي شرق ، مرشد ، أبورما : رسم باللون الأزرق والمغرة ،الصدأ/الأحمر والأبيض على حائط الفناء .

(ب) جمي شرق ، مرشد ، جوكون كود : غرفة داخلية مرسومة باللونين الأزرق والأبيض .

(ج) جمي ، مرشد : رسم باللون الأصفر والأبيض بلمسات أرجوانية . رسم عام ١٩٣٤ .

(د) جمي ، مرشد ، أبورما : رسم باللونين : الأزرق والأبيض . رسم عام ١٩٣٦ فى ديوان .

(هـ) جمي ، جمي سعيد : ديوان حاصل ، مدخل رسم بالألوان: البرتقالي والأبيض والأزرق .

(و) جمي ، جمي، حلة جزيرة أرتناس : زخرفة بالألوان: الأرجواني والمغرة والأبيض ، بمناسبة زواج فى عام ١٩٥٧ . غرفة داخلية .

(ز) جمي ، جمي ، جزيرة أرتناس : رسم بالأحمر والأزرق والأبيض فى ديوان حاصل .الحائط الغربي .

(ح) جمي ، مرشد غرب : وفقًا لـ :ت . هيجل .

(ط) جمي ، مرشد غرب : وفقًا لـ : ت . هيجل .

(ى) جمي ، جمي سعيد : رسم أرجواني وأحمر وأبيض فى ديواني حاصل .

(ك) أمكا ، أمكا البيك : رسم باللون الأحمر والأزرق و الأبيض زخرف فى عام ١٩٤٣ ؛ بمناسبة زواج . داخل المنزل .

(ل) جمي ، جمي، ديفينوج : رسم باللون الأحمر والأبيض والأزرق .غرفة داخلية .

(م) جمي ، جمي ، ديفينوج : رسم باللون الذهبي والأزرق والقرنفلي والأبيض .ديوان .

(ن) دغيم غرب ، دغيم شمال ، الكنوز : دهليز رسم باللون الأحمر (الصدأ) على أرضية طينية .

(س) دغيم غرب ، دغيم شمال ، الكنوز : غرفة داخلية . تراكوتا Terra cota على أرضية مطلية باللون الأبيض .

(ع، ف) : فرس غرب ، حلة خمجانة :رسم بالأحمر الترابي والأزرق والأبيض من عمل النساء بمناسبة زواج ابنة صاحب الدار فى عام ١٩٦٣ .غرفة داخلية .

(ص، ق) : فرس غرب ، حلة خمجانة : رسومات باللون الأحمر الترابي على الطين . غرفة داخلية .

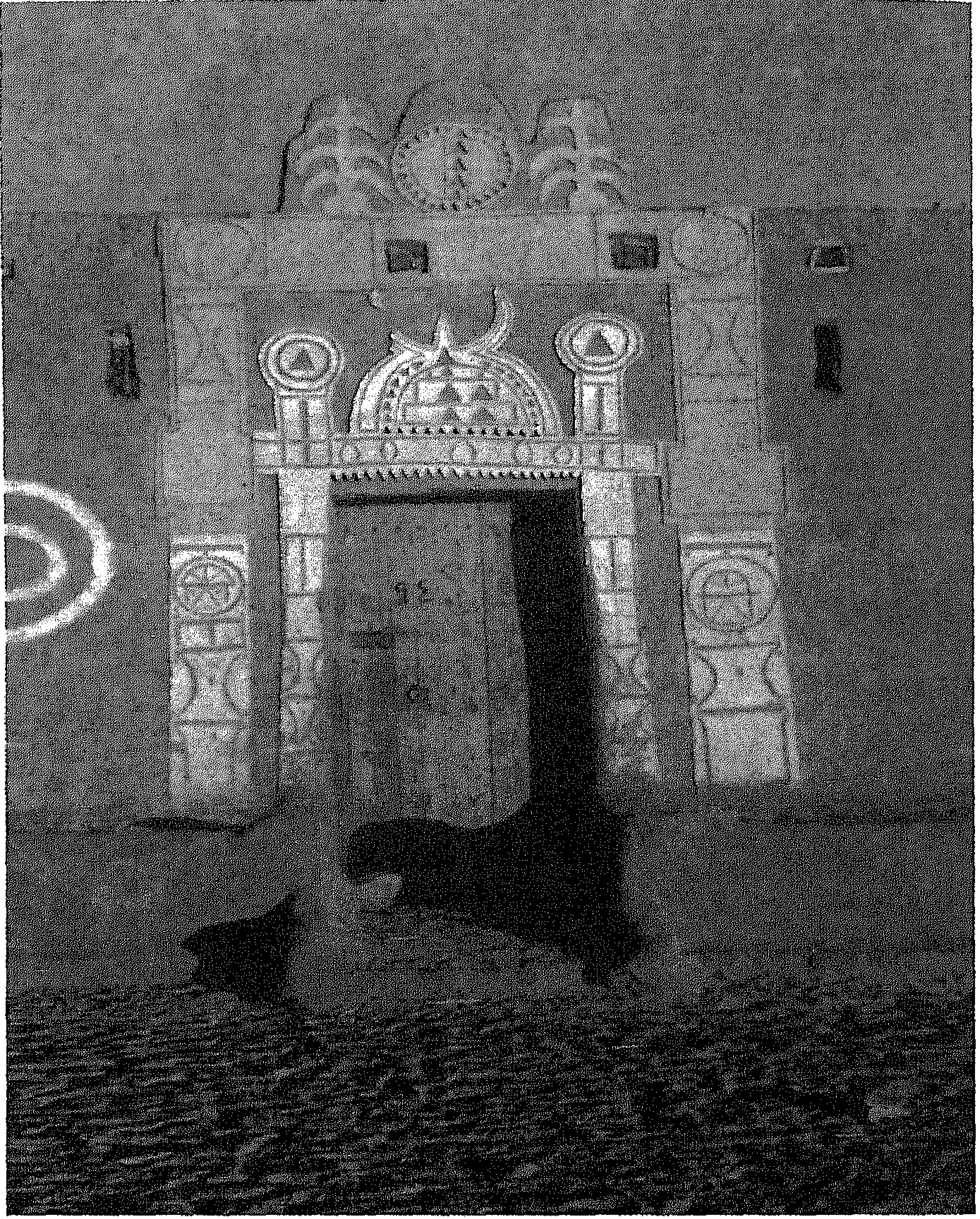
(ر ، ش) : فرس غرب حلة كلوسوج : رسومات بالألوان: الأحمر والأزرق والأبيض فى حاصل مندرة منزل بديوان غير مزخرف .

(ت) فرس غرب ، حلة كلوسوج : رسومات بالأحمر والأزرق والأبيض فى ديوان .



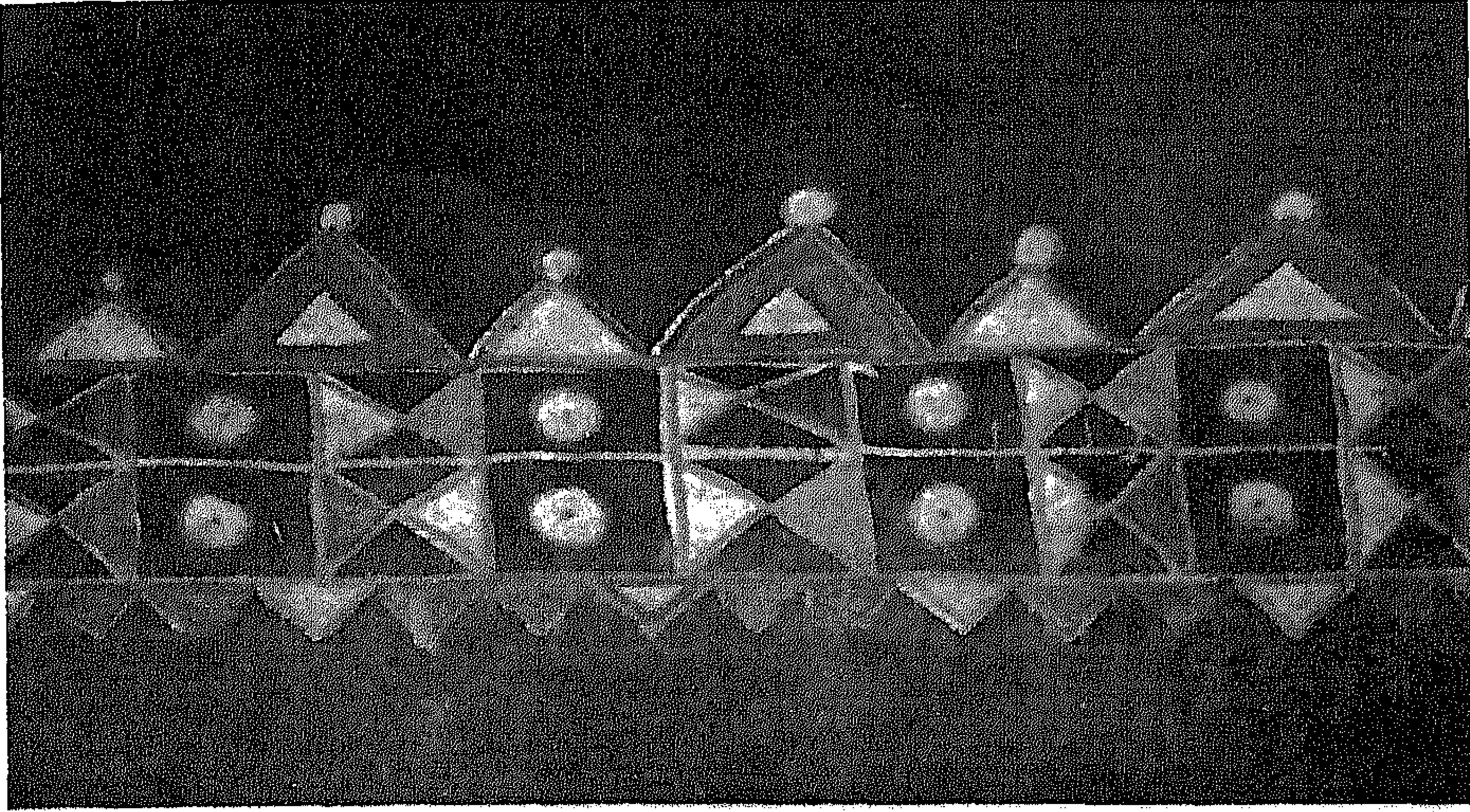
لوحة ملونة (٩)

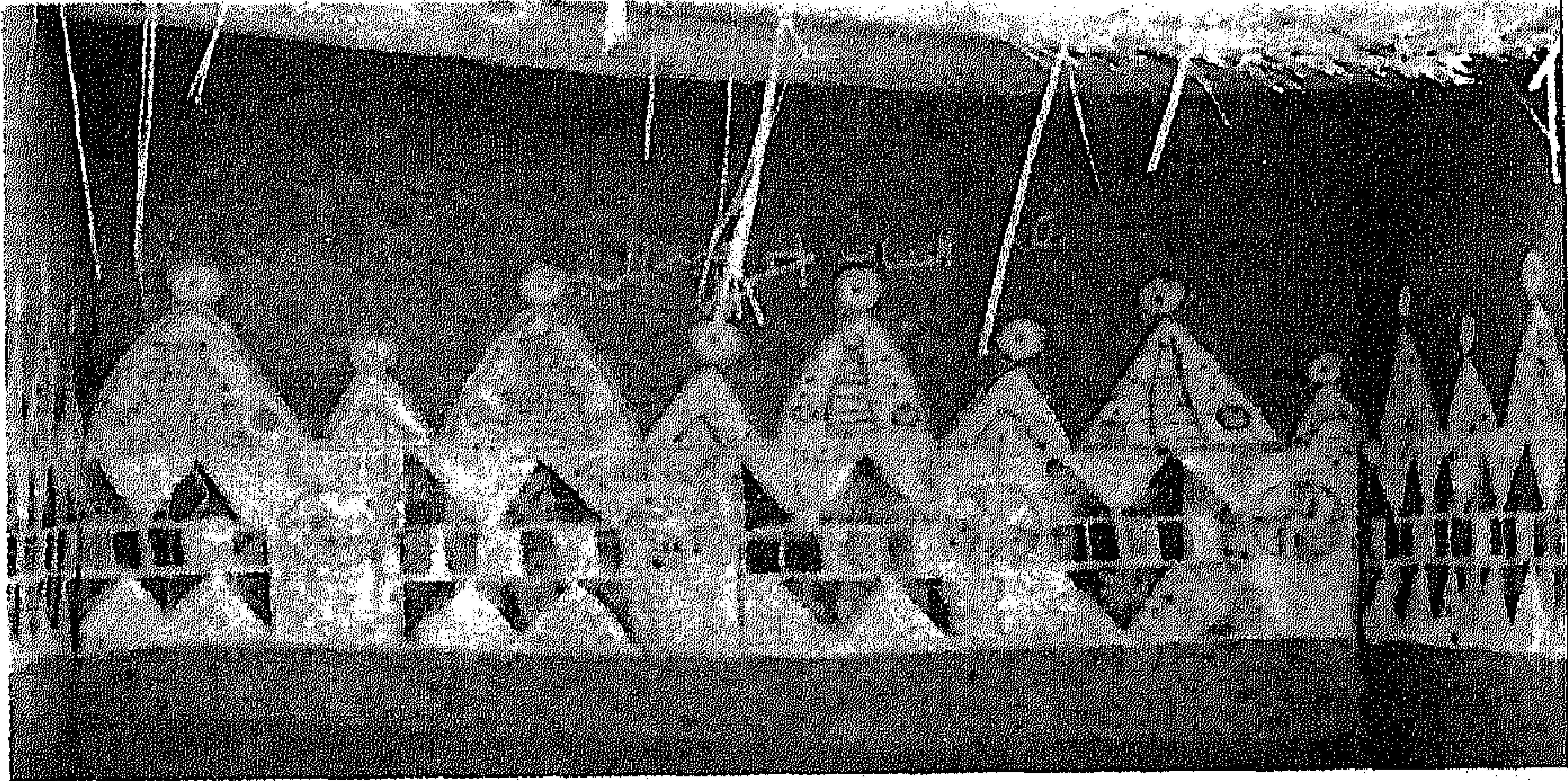
وادى حلفا ، متحف منزل نيو مكسيكو ، ١٩٦٤ . جابر باب الخير يعمل بطين النيل والرمل لعمل نحت طينى بارز على الحائط لتمساح.



لوحة ملونة (١٠)

دبيرة شرق ، حلة شباكا : واجهة مبنى يواجه الغرب ، زخرفه فى عام ١٩٤٤ جابر باب الخير .
ساقية بين نخلتين عند القمة .





لوحة (٢٦)

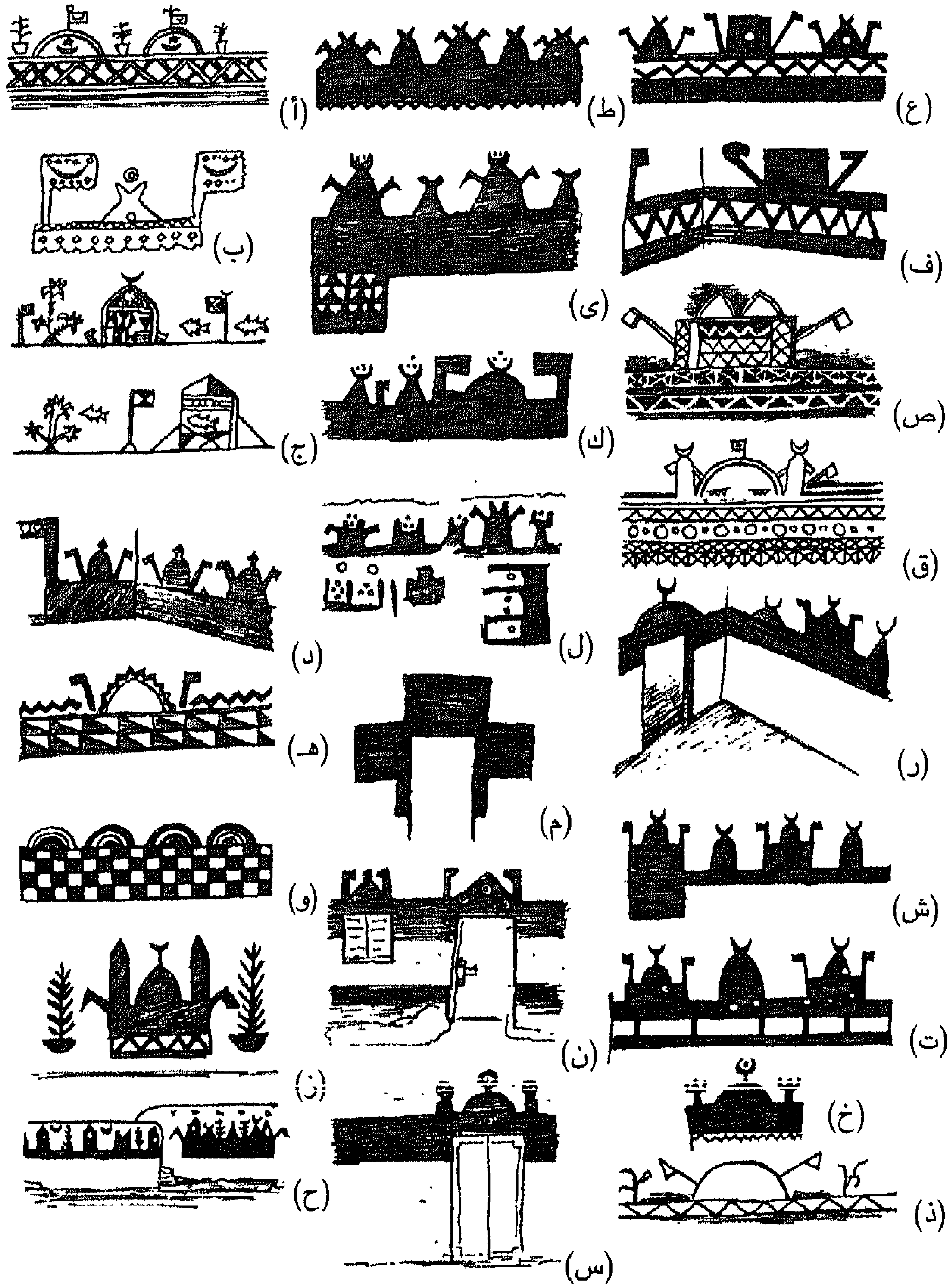
جمى غرب ، مرشد غرب ، رسم نسائى تقليدى ، تمثل الدوائر التى على الإفريز أغطية الأطباق.

تصوير: ت.هيجل.

لوحة (٢٧)

جمى غرب، مرشد، رسم حائطى مستمد من الفن النسائى التقليدى، تصوير طبيعى لأغطية الأطباق (انظر لوحة ٨) توحى بأنها من رسم رجل .

تصوير: ت.هيجل.



شكل (٢٣)

رسومات النساء من النموذج "ب"

(أ) دبيرة شرق:أطلال مجمع منزل بالقرب من النيل ،غرف داخلية.لون أسمر ضارب إلى الصفرة، وأبيض على طين داكن .

(ب) دبيرة شرق، حلة فكركى : طهارة لزير ماء فى الديوان ، نحت بارز على الأسمنت ، من إنجاز ربة المنزل فى عام ١٩٣٨ . وهو النحت البارز الوحيد من إنجاز امرأة فى منطقة حلفا .

(ج) دبيرة شرق ، حلة فكركى: رسم بالأحمر والأزرق على الطين فى حجرة بعيدة عن المدخل رسم فى عام ١٩٣٨ بمناسبة زواج الفتاة . من إنجاز المرأة نفسها التى رسمت الرسم الموجود فى "ب" .

(د) دبيرة غرب : رسم دهليز بلون الصدأ الترابى .

(هـ) سرة غرب ، حلة الشيخ عويس القرنى : لون داكن بلون القهوة "طبقًا لمارجريت شينى " .

(و) سرة شرق ، حلة سنكات : رسم ديوان فى عام ١٩٣٨ بمناسبة زواج الابنة ،باللون الأحمر و الأصفر والأزرق والأبيض.

(ز) سرة شرق ، حلة سنكات : رسم أنجز بجوار باب ديوانى حاصل باللون القرنفلى على طين بنى .

(ح) سرة شرق ، حلة سنكات : رسم على الفناء الشرقى حول المدخل حتى منطقة الديوان حيث كان الرسم السابق .

(ط) سرة شرق : رسم على الحوائط الشرقية والجنوبية للديوان فى ذات المنزل الذى فى "ز" و" ح" .

(ى) سرة شرق ، حلة عابدين أركى : رسم من إنجاز النساء فى الديوان . لون رملى فاتح على طين بنى .

(ك) سرة شرق ، حلة عابدين أركى : رسم فناء الحائط الجنوبى فى لون ترابى ، من إنجاز امرأة فى منزل كان فيه الديوان قد زخرفه جابر باب الخير فى عام ١٩٢٩ (شكل ٣٨ أ).

(ل) سرة شرق ، حلة عابدين أركى : رسم على حائط داخلى باللون الترابى على لطخ بالأبيض .يقال إن تاريخه يعود إلى حوالى عام ١٨٥٠ .

(م) سرة شرق ، حلة عابدين أركى : مدخل فناء إلى الغرفة الداخلية مجاور للرسم "ك" .

(ن) سرة شرق ، حلة عكاشة : الواجهة الشرقية رسمت فى لون الرمل .

(س) سرة شرق ، حلة عكاشة : الواجهة الشرقية . لون رملى على الطين .

(ع) سرة شرق ، حلة عكاشة : الحائط الجنوبى للفناء باللون الأحمر البنى على طين بنى بالمنزل نفسه فى "ص" و "ق" .

(ف) سرة شرق ، حلة عكاشة :رسم دهليز فى لون الرمل الضارب إلى الحمرة الخفيفة على طين داكن فى منزل هجر عام ١٩٤٦ أو قبل ذلك .

(ص) سرة شرق ، عكاشة : رسم دهليز باللون الأزرق والأحمر والأبيض فى المنزل نفسه ع ــ ق .

(ق) سرة شرق، عكاشة : دهليز رسم باللون الأزرق والأحمر والأبيض فى المنزل نفسه ص ـــ ق .

(ر) سرة شرق ، حلة السيوى : رسم بالصلصال الأحمر أسفل الرمل الرمادى . مدخل ديوانى حاصل فى منزل كان فيه الديوان من زخرفة أحمد بتول . رسم بمناسبة زواج .

(ش) فرس شرق : الحائط الشرقى للديوان ، زخرف باللون الترابى بمناسبة زواج .

(ت) فرس شرق : الطرف الجنوبى لحائط الديوان . ظهر أيضًا فى" ش".

(خ) فرس شرق ، حلة السيوى : زخرفة باللون الترابى فوق المزيرة فى ديوان يجاور الرسم الموجود فى "ز" .

(ذ) فرس شرق : رسم باللون الأحمر الداكن والأزرق والأبيض فى ديوان . الزخرفة بمناسبة الزواج فى منزل العروس .

باستخدام جريد النخل المبرى كفرشاة بعد أن تم دق نهايته بحجر ، وكان النموذج ب يتم بفرش طبقة سميكة من اللون الترابى فوق المنطقة المراد العمل عليها ؛ بوضع علامات الأشكال فوق هذا السطح بسكين ، ثم يكشط اللون غير المرغوب فيه (لوحة ملونة رقم ٧) وكان لزخرفة النموذج ب توزيع غريب يبدو أنه مقحم داخل المنطقة ، حيث كانت زخرفة النموذج أ، وكانت كل زخارف النساء الموجودة شمال وادى حلفا – تجاه الحدود المصرية – من النموذج ب ، وهناك الآن جيوب معزولة؛ إذ إن زخارف أ – تشبه – على نحو رائع – تلك التى فى سرس جنوب الشلال الثانى – موجودة على الحدود المصرية عند فرس غرب (شكل ٢٢ ع – ت) إن الفرق الوحيد بين هذا العمل و العمل الموجود فى المنطقة الأكثر جنوبًا ، هو أن الشريط بأغصان النخيل كان – فى بعض الأحيان – يُمد مع التخيلات التصويرية الأكثر دقة، عن تلك التى كانت معروفة فى المنطقة الأكثر جنوبا، التى تصور التماسيح والأسماك والبشر والأسود التى تحمل سيوفًا ، حتى أن زخرفة النموذج أ يبدو أنها كانت معروفة فى مصر ؛ إذ قدمت امرأة مهاجرة من الكنوز غربى وادى حلفا نوعًا من زخرفة النموذج أ (شكل ٢٢ ن ، س).

إن هذه المناطق القريبة من وادى حلفا ، التى تأثرت بدرجة أقل بالثقافة الدينية أنتجت زخرفة النساء من النموذج ب ، بينما النساء فى المناطق اللاتى تأثرن بدرجة أكبر بالثقافة المدينية ، أنتجن زخرفة لم تكن تشبه لا النموذج أ ولا النموذج ب . لقد كانت سرة غرب ودبيرة غرب مناطق ذات اتصال وعر بحلفا ، وهى المناطق التى رفضت واقعيًا الفن الرجالى الاحترافى، إلى درجة أنه لا يوجد سوى منزلين أو ثلاثة من هذه القرى مزخرفة بالنحت الطينى من النموذج ب الموجود فى كل مكان ، حتى على واجهة المنازل، وفى المنطقة المجاورة مباشرة لوادى حلفا – كما فى حلفا الجنوبية أرقين وأشكيت – كانت الرسومات النسائية نادرة، وتفتقر إلى الشريط الأفقى الشائع بالنسبة إلى رسومات كلا النموذجين أ و ب . قد تكون من صور معزولة لقارب ونباتات وطيور. إن كل الأعمال المتأثرة بالمدينة التى كشفت عن أصلها بتقنيتها وانحرافها عن

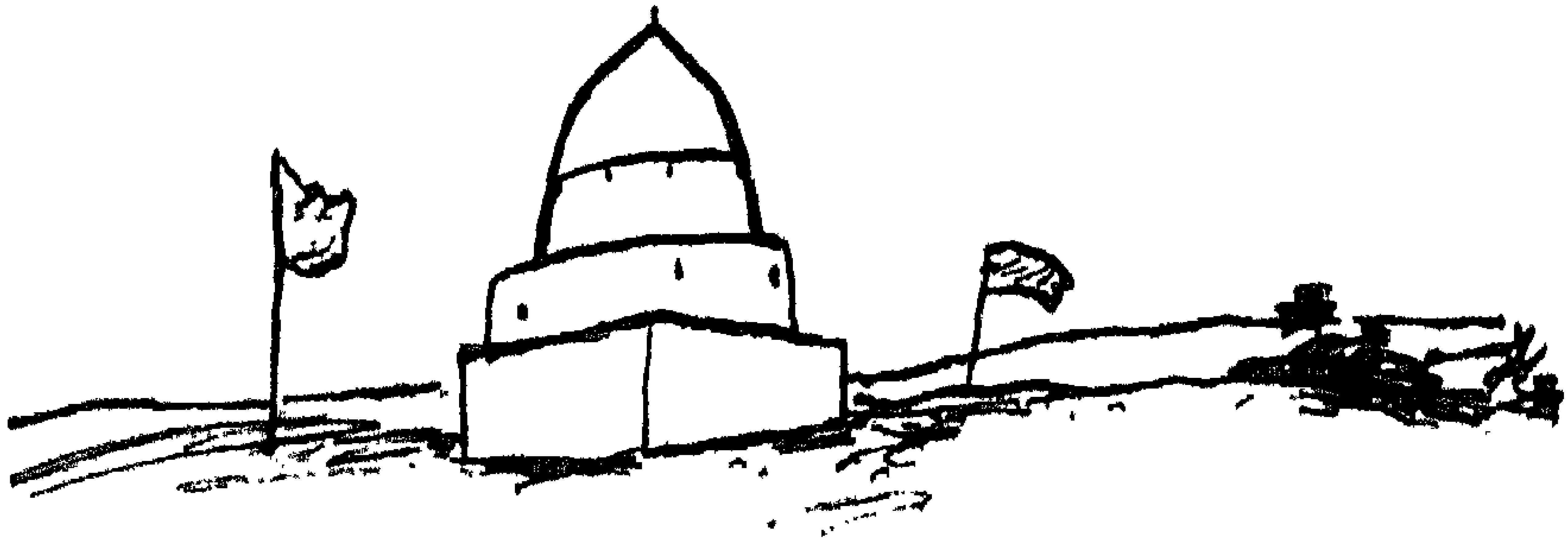
الشكل المؤسس الذى تقيد به كل من الشمال والجنوب، مرسومة بالفرشاة والألوان التى جلبت من السوق .

لقد كانت هذه تقنية مختلفة تماما عن الرسم بكشط الألوان الترابية التى استخدمت فى الزخرفة النسائية فى النموذج ب ، لقد كانت أقرب فى الواقع إلى التقنية التى استخدمت فى النموذج أ ، عدا أن الفرشاة حلت محل جريد النخل المبرى .

وهناك بعض الأدلة على أن زخرفة النموذج ب تعدى عمرها ألف العام. إن الاختلاف غريب فى درجات اللون الترابى المتحد مع لطخ الجير الأبيض (شكل ٢٣ ل)التى ظهرت فى سرة شرق ، حلة عابدين أركى ، فى منزل مدمر ذى أبعاد صغيرة ، يعتقد أن عمره حوالى ١٨٠٠ سنة ، لقد كان منزلاً لجد محمد نور موران ، الذى توفى هو نفسه فى عام ١٩٣٧ عن عمر يعتقد أنه بلغ ١٤٠ عامًا ، وكل شخص يعرف أن زخرفة هذا المنزل قد تمت قبل مجىء الإنجليز إلى السودان فى عام ١٨٩٨ . إن تقنية كشط الألوان الترابية الرملية المنشورة على السطح الطينى لتشكيل تصميم عليه ، كان هو التصميم الذى وظف مؤخراً لصنع رسم من النموذج ب ، ولكن – للغرابة – فإن الأشكال المستدقة الرأس والرايات تشبه حتى بشكل أقل مقابر (أضرحة) الأولياء عن كونها أمثلة أكثر حداثة ، وأحد الإسهامات المميزة مع الأمثلة الحديثة كانت الرايات المتفرعة عن جسم البناء المركزى (شكل ٢٣ د ، ز ، ط، ى ، ل) عن كونها مفروشة فى الأرض بجانب القبر ، كما تشاهد عادة فى الواقع (شكل ٢٤).

وهناك مشاكل لا يمكن حلها بشأن تطور فن النساء بعد دمارها، وفى كل أنحاء سرس وجمى كان نموذج الرسم أ معروفًا على أنه حديث نسبيًا ، حل محل ترتيبات أطباق الخوص والبروش ، وقيل فى سرس وجزيرة موجوفل . إن زخرفة النساء ليست شيئًا جديدًا بالنسبة إلى النساء اللواتى تبلغ أعمارهن ثلاثين أو أربعين عامًا ، لقد ورثنه عن جداتهن ، كما يتذكرن أنه كانت هناك أطباق خوص من قبل. إن الأطباق ما زالت

تصنع هنا ؛ لأنها مهمة لتغطية "الكسرة" ولكنهن تكدسنها الآن فوق . ولا تضعنها على الحائط ، والفكرة نفسها موجودة فى جمى وأمكة شرق ؛ فقد اعتادت النساء فى الماضى تعليق الأطباق حول الغرف للزخرفة ، وتخلين عن هذه العادة الآن بإحلالها بالرسم وحلت الدوائر الزخرفية محل أطباق الخوص ، والآن فإن رسم النموذج ب ، الذى يبدو أنه مستمد شكلياً من النموذج ج أ ، هو من أن يتذكره أى شخص .



شكل (٢٤)

سرة شرق ضريح ولى .

الهوامش

1. Gerster, op. cit., *The Sunday Times Colour Magazine*, 11 June 1964, pp. 23, 26, 27. Gerster, op. cit., *National Geographic* 124, No. 4, 1963, p. 617.

هناك مسح لزخرفة المنزل فى النوبة المصرية قام به الألمانى Armgard Grauer, الذى يرى أنه ربما يمكن تقسيم زخرفة المنزل والرسم على الجدران فى المنطقة المصرية إلى ثلاث مجموعات .

(١) منطقة الكنوز (من أسوان حتى حوالى وادى السبوع) هنا أكثر رسومات الجدار ثراء وأكثر الزخارف المعمارية إتقاناً، ومعظم رسومات الحائط قامت به النساء ، بينما نفذ الزخارف المعمارية البناءون وليس المتخصصون، والنحت الطينى البارز – كما هو فى الجنوب نادراً ما يشاهد فى هذه المنطقة .

(٢) المنطقة الواقعة بين (وادى) السبوع وبلانة فى الجنوب – تشمل وادى العرب – يجد المرء فى هذه المنطقة الرسومات والزخارف المعمارية بشكل عرضى فقط .

(٣) تظهر المنطقة الحدودية الأسلوب نفسه تقريباً كما هو حول وادى حلفا .

2. M. Swithenbank, *Ashanti Fetish Houses*, Accra 1969, pp. 16–20, 32, 36–42, etc.

3. D. Duerden, *African Art*, London 1968, p. 37, Pl. 37.

4. Trimingham, *Sudan*, pp. 191ff., 215.

5. Hélène Danthine, *Le Palmier-dattier et les arbres sacrés, dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne*, vol. II, Paris 1937, Pl. 90, figs. 598, 599, 600.

(٦) رسم محمد عثمان فضل أيضا إوزة وهلالاً وصليبًا داخل المنزل وقيل " إن الإوزة طائر أحبها وهو السبب الذى جعله يرسمها ولا يمكنه رسم طائر آخر ، وقد اشترى كل الألوان من السوق ، وعندما رسم الهلال والصليب كان يرغب فى رسم تمساح، ولكن الرسم جاء شيئًا آخر ، وهذا هو السبب الذى جعله يتخلى عن الفكرة " .

(٧) ذكرت و. س بلا كمان، مصدر سابق ص ٣٠ ، أن الأطباق ورسومات الحج هى زخارف المنزل الوحيدة المرئية فى مصر العليا حتى تاريخ كتابتها عام ١٩٢٧ .

(٨) الجنيه السودانى = ١٠٠ قرش = ١٠٠٠ مليم = جنيه استرلينى و٦ بنسات.

Sudan Almanac 1967, p. 100.

(٩) حسن بشير شايقى كان شخصية بارزة فى حكومة الفريق إبراهيم عبود العسكرية التى أسقطت عام ١٩٦٤ فى الفترة نفسها التى كنا نقوم فيها بإجراء بحثنا .

(١٠) معلومة من ن . شهابى .

11. Trimingham, *Africa*, pp. 46, 47.

12. Ibid., p. 3.

(١٣) قيل فى سرس ، سمنة ، سنداس ، إن معظم المساجد لم تكن لها مآذن، وعندما ظهرت المآذن فإن تاريخ ظهورها يعود إلى ما بعد عام ١٩٤٨م .

(١٤) فى العراق – طبقًا لموفق الحمدانى – جامعة الخرطوم يصنع الناس علامات خاصة فى عاشوراء؛ تعبيرًا عن الحزن لمقتل على بن أبى طالب وهم يضعون تلك العلامات على وجههم ،لا على منازلهم، وعاشوراء هى الليلة العاشرة فى العام الهجرى الجديد، وعلى الرغم أنه ليس احتفالاً ثابتًا؛ إذ يتحرك على مدار السنة مثل رمضان ، فإن هذا هو السبب فى ارتباط العديد من الممارسات الإفريقية بالعام الجديد. وقد قصد من مثل هذه الممارسات تأكيد الازدهار طوال العام (تريمنجهام ، إفريقيا ، ص ١٦). ومن المحتمل أن علامات عاشوراء فى وادى النيل كانت إحياء لبعض هذه الممارسات، عن كونها أى شىء آخر له صلة بثقافة الإسلام .

15. M. W. Cavendish, 'The Custom of Placing Pebbles on Nubian Graves', *SNR* XLVII, 1966, p. 152, fig. 1.
Burckhardt, op. cit., p. 35.

الفصل الرابع

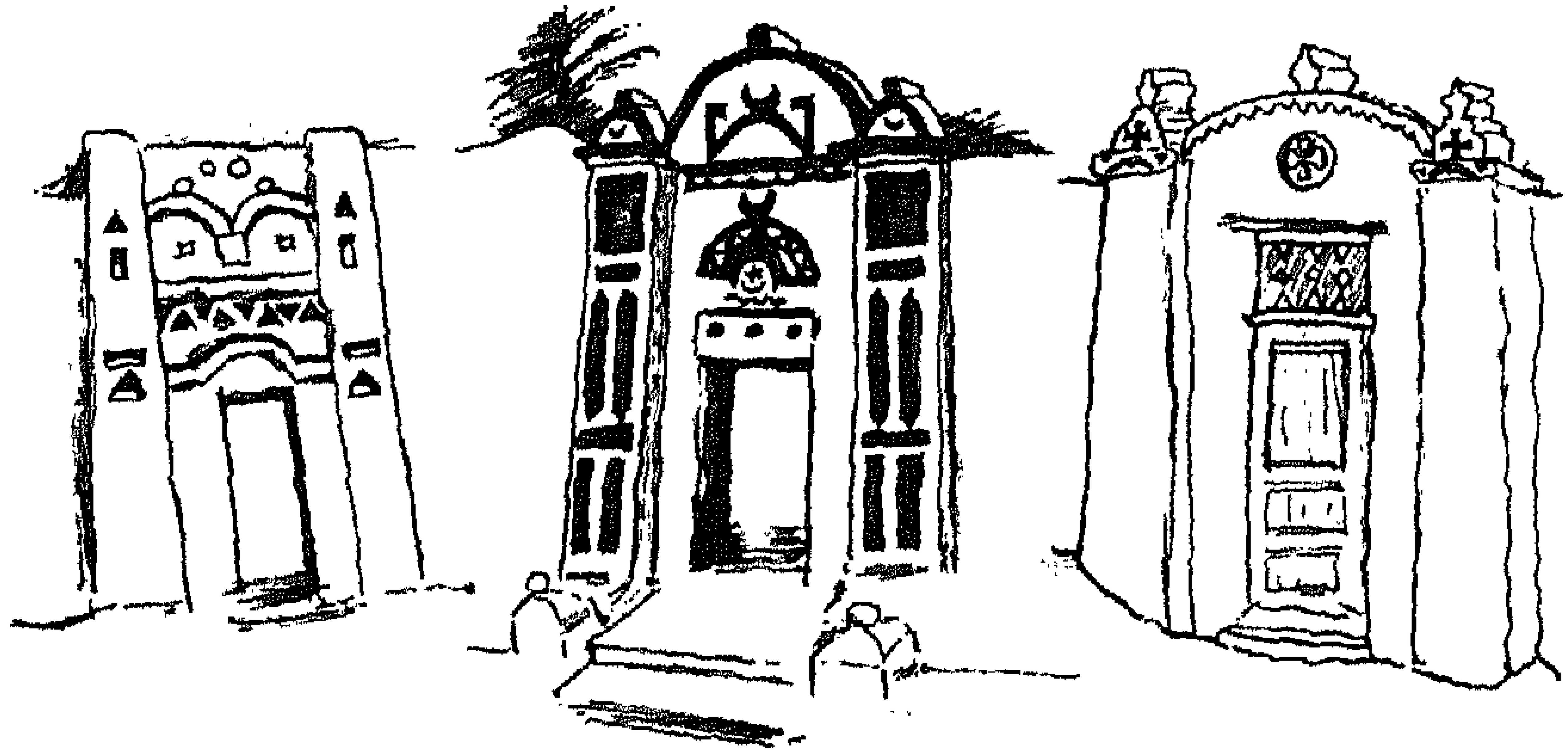
المزخرفون المحترفون جنوبى وادى حلفا

كان أصحاب المنازل هم الأشخاص الذين مارسوا زخرفة النحت البارز بين عامى ١٩٢٠ و١٩٤٠ من وادى حلفا حتى كوشة جنوبًا . وفيما بين عامى ١٩٤٠ و ١٩٦٤، كان البناءون هم الذين قاموا بمعظم الزخرفة، ولكن بعض تلك الزخارف كانت من عمل مساعدى البنائين الذين كانوا" يليسون " المنازل أو يكسون الحوائط بالجص. وكانت نسبة معينة قد صنعتها طبقة جديدة من حرفيين كانوا يسمون " مزخرفين " أو فنانين محترفين (انظر ملحق أ) . لقد كان الفنانون يصنعون – فى العادة – تصميمات أبسط من تلك التى يصنعها الذين يكسون الحوائط بالجص ؛ إذ إن الذين يكسون الحوائط بالجص تخصصوا فى إجراء اللمسات الأخيرة على الأسطح التى تتضمن الزخرفة ، ولم يكن البناءون يقومون بذلك ، لكن الفنانين المحترفين قد يقومون بإجراء معظم الزخرفة المتقنة كلها .

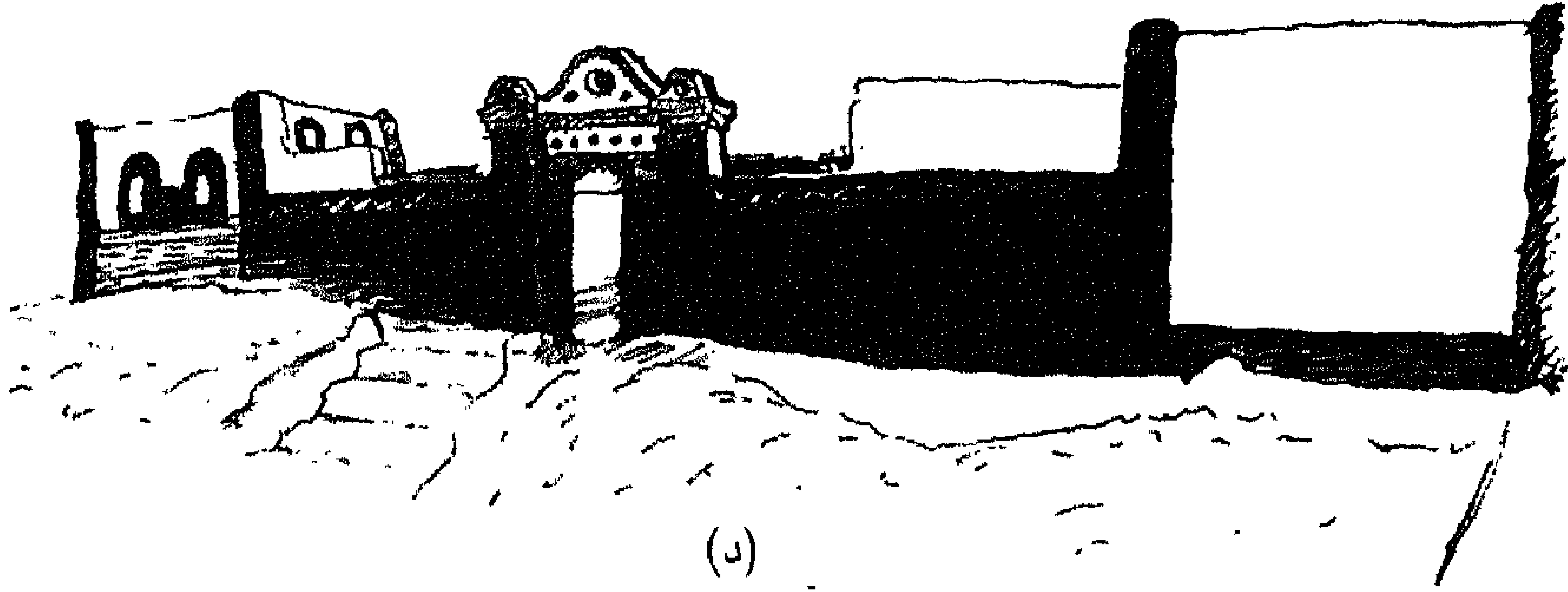
وقد حدث فى تاريخ مبكر فى منطقة وادى حلفا التحول من البناء إلى الزخرفة والتجصيص ، ووصل كماله فى عام ١٩٢٥ ، وبحلول عام ١٩٤٠ أصبح معظم المجصصين الذين كان يشار إليهم كمزخرفين فى الثلاثينيات، فنانين محترفين يتم استئجارهم لتزيين المنازل دون كسائها أولاً بالجص . وفى ذلك الوقت دخل الميدان بعض الفنانين الذين لم يكونوا يمارسون حرفة التجصيص بالمرة . (انظر ملحق ب أرقام ٦ – ١٠ – ١٤) وعندما أصبحت الزخرفة عملاً منفصلاً عن التجصيص ، فإن تقنية النحت الطينى البارز بدأت فى التلاشى وحل محلها الرسم . وفى منطقة وادى

حلفا كانت كل المنازل التى زخرفت – بعد عام ١٩٥٠ قد تمت زخرفتها بالرسم .وفى جنوبى وادى حلفا فى عام ١٩٦٤، كانت بعض المعلومات لا تزال متاحة حول المكافآت التى تلقاها البناءون المزخرفون الذين كانت طبقتهم منقرضة تقريبًا إلى الشمال من تلك المدينة. فإذا قام بَنَّاء بزخرفة المنزل الذى بناه للتو ، فإنه لا يتوقع الحصول على مكافأة لعمله ، ولكن بعض البقشيش (ملحق أ أرقام ٦ – ٧ – ٩). وإذا ما طلب من البناء زخرفة بعض أجزاء المنزل المبنى بالفعل ، فإنه يتقاضى عن ذلك مبلغًا من المال (ملحق أ أرقام ٤ – ٨ – ٩ – ١٥ – ١٨) أو إذا طلب صاحب المنزل منه إعادة تجصيص المنطقة المراد زخرفتها ، فإن صاحب المنزل يدفع له " بالدراع " (حوالى ٥٨ سم) عن التجصيص بسعر أعلى من سعر التجصيص دون زخرفة (ملحق أ رقم ٦) وقد اشتكى أحد البنائين / المزخرفين جنوبى سرس (ملحق أ رقم ١٨) من أن الزخرفة نادرًا ما عادت عليه بمبلغ كافٍ يجعلها تستحق العناء المبذول فى سبيلها . لقد كان البناء" بالدراع" ذا عائد مادى أكثر من التجصيص أو الزخرفة ، وهو يستغرق وقتًا أقل فى الغالب، وكان البناء جنوبى وادى حلفا يكلف حتى ١٦ قرشًا" للدراع" (الجنيه مائة قرش) وقد يكسب البناء من منزل ذى مساحة معقولة (شكل ٣ و) حوالى مائة جنيه ، وكان التجصيص مع الزخرفة يساوى ما بين ٥ إلى ٦,٥ قرش للدراع ؛ لذا فإن معظم البنائين كانوا يفضلون ترك الزخرفة إلى المجصصين المحترفين .

وكانت مهنة المجصص أقل أمانًا من مهنة البنَّاء ؛ إذ لم تكن كل المنازل التى بناها المحترف يجصصها شخص آخر، وكانت النساء – فى الغالب – هن اللواتى يضعن الطبقة الأخيرة لطين التلييس إلى السطح الخشن الذى كان يتركه البناء . وقد يضمن المجصص العمل فقط إذا استطاع إلحاق نفسه ببناء مؤسس بشكل جيد فى صنعته ؛ إذ كان فى هذه الحالة يمنح مبلغًا من المال لقاء التجصيص والزخرفة ، أو مبلغًا أصغر للتجصيص فقط (ملحق أ رقم ٢٤). أما إذا لم يكن قد عين البنَّاء الذى سيعمل معه بانتظام ، وكان باحثًا عن من يعمل معهم، فإنه يضيف الزخرفة إلى التجصيص دون أن يطلب منه ذلك ، ولا يُدْفَع له شىء مقابل ذلك (ملحق أ ارقام ٢٠ – ٢١ – ٢٥). لقد كانت الزخرفة مجرد نوع من الإعلان عن عمله الخاص بالتجصيص .وإذا أعجب الناس



(أ) (ب) (ج)



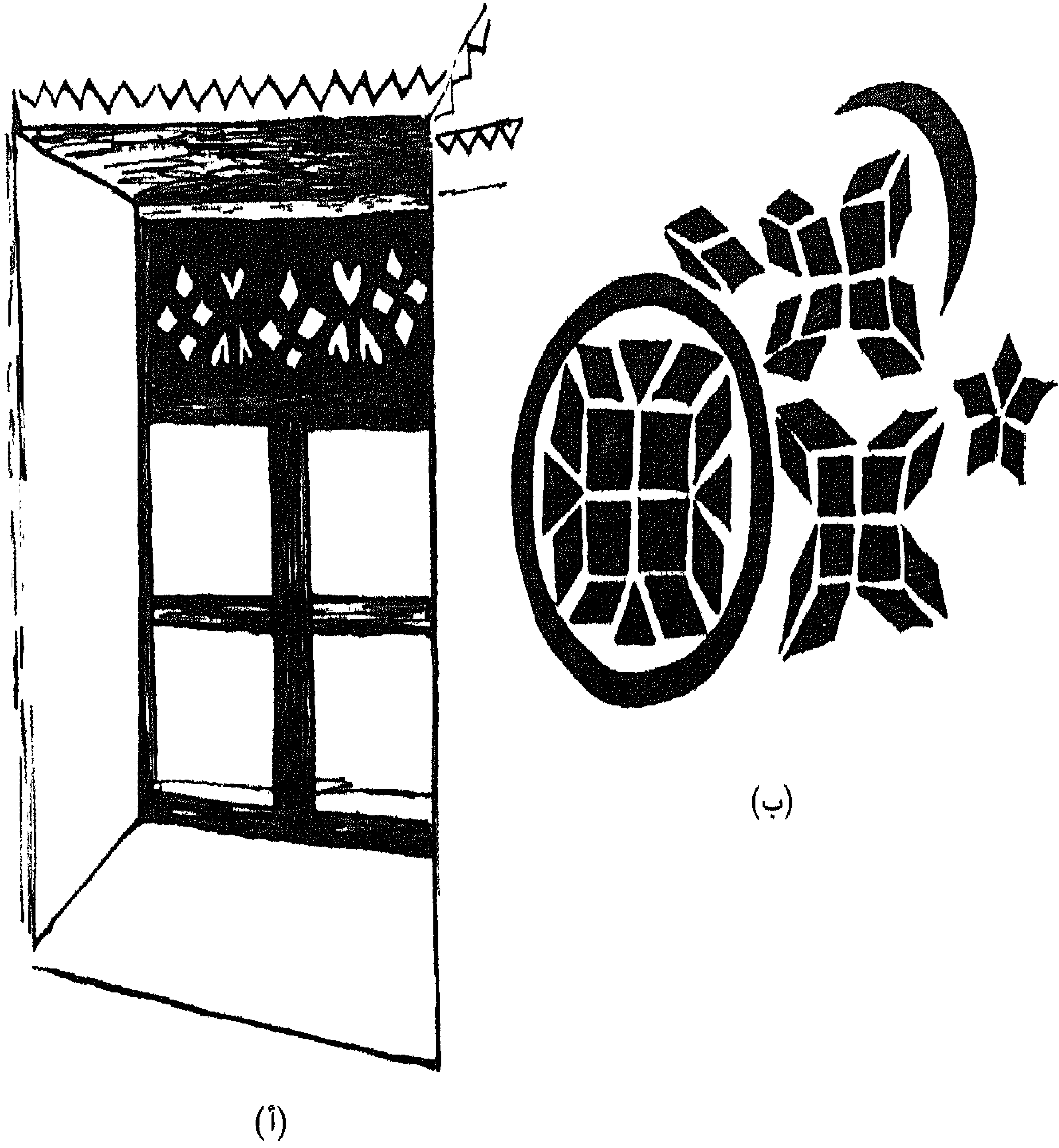
شكل (٢٥)

(أ) كوشة ، المدخل الجنوبى من إنجاز عثمان أحمد خليل . نحت طينى بارز .أطباق و قطعة مربعة من مصباح سيارة .

(ب) كوشة، فركة ، سبنسم : مدخل البوابة الشرقية من إنجاز عثمان أحمد خليل .نحت طينى بارز ، ورسم بالتراكوتا والأبيض .

(ج) كوشة ، فركة ، فركن كونج : المدخل الشمالى لحجرة جلوس الرجال من إنجاز عثمان أحمد خليل فى حوالى عام ١٩٦٠ .

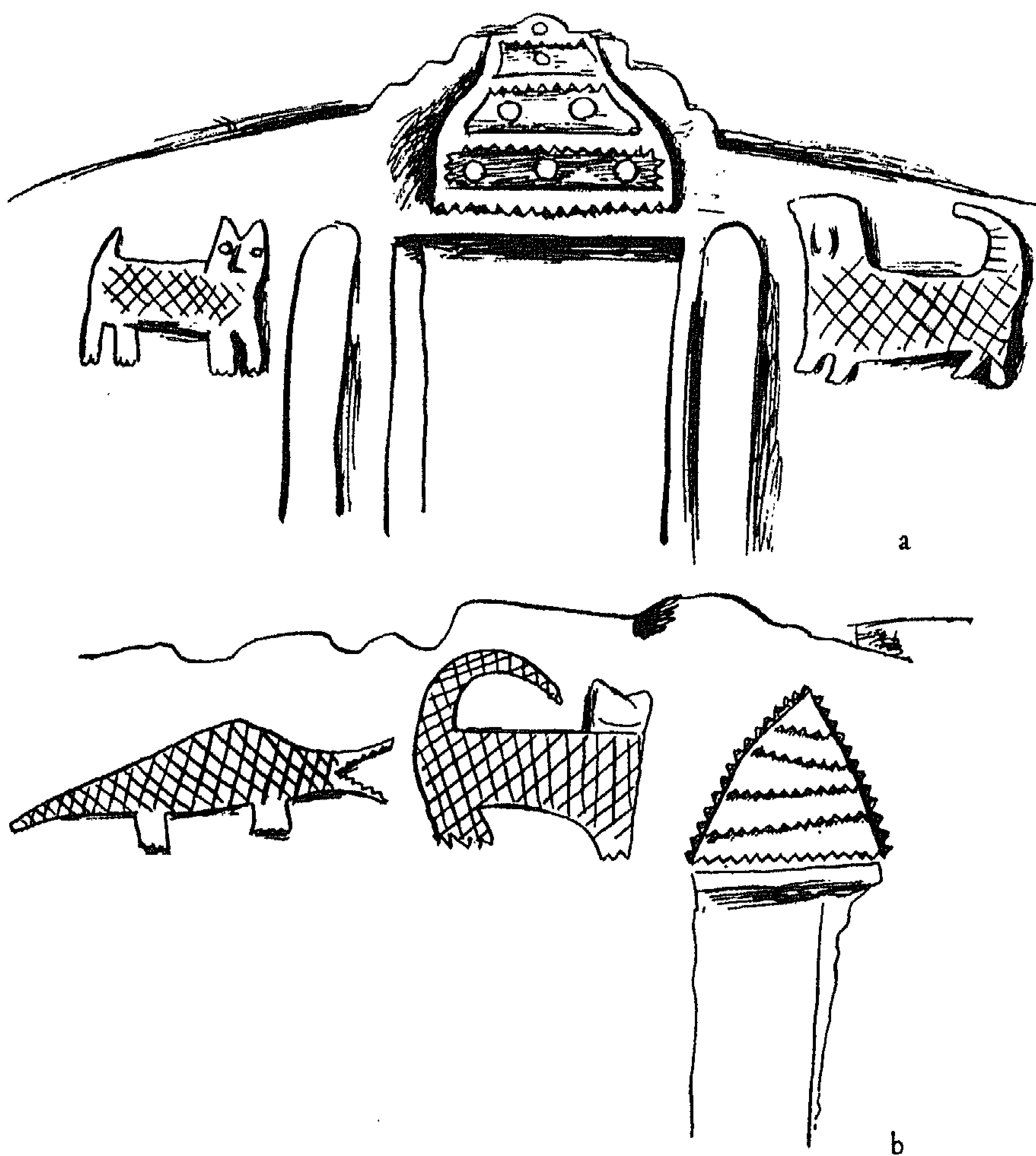
(د) كوشة ، فركة : الواجهة الغربية لمنزله الخاص . الزخرفة من إنجاز إبراهيم عثمان أحمد . أما الرسم الذى باللون القرنفلى البراق والأخضر والذهبى والأبيض، فهو من إنجاز البناء عثمان خيرى.



شكل (٢٦)

(أ) كوشة ، سركمتو ، دشنا : نافذة مدرج بها صفيح مخرم من إنجاز إبراهيم عثمان أحمـــد فى عام ١٩٦٤ .

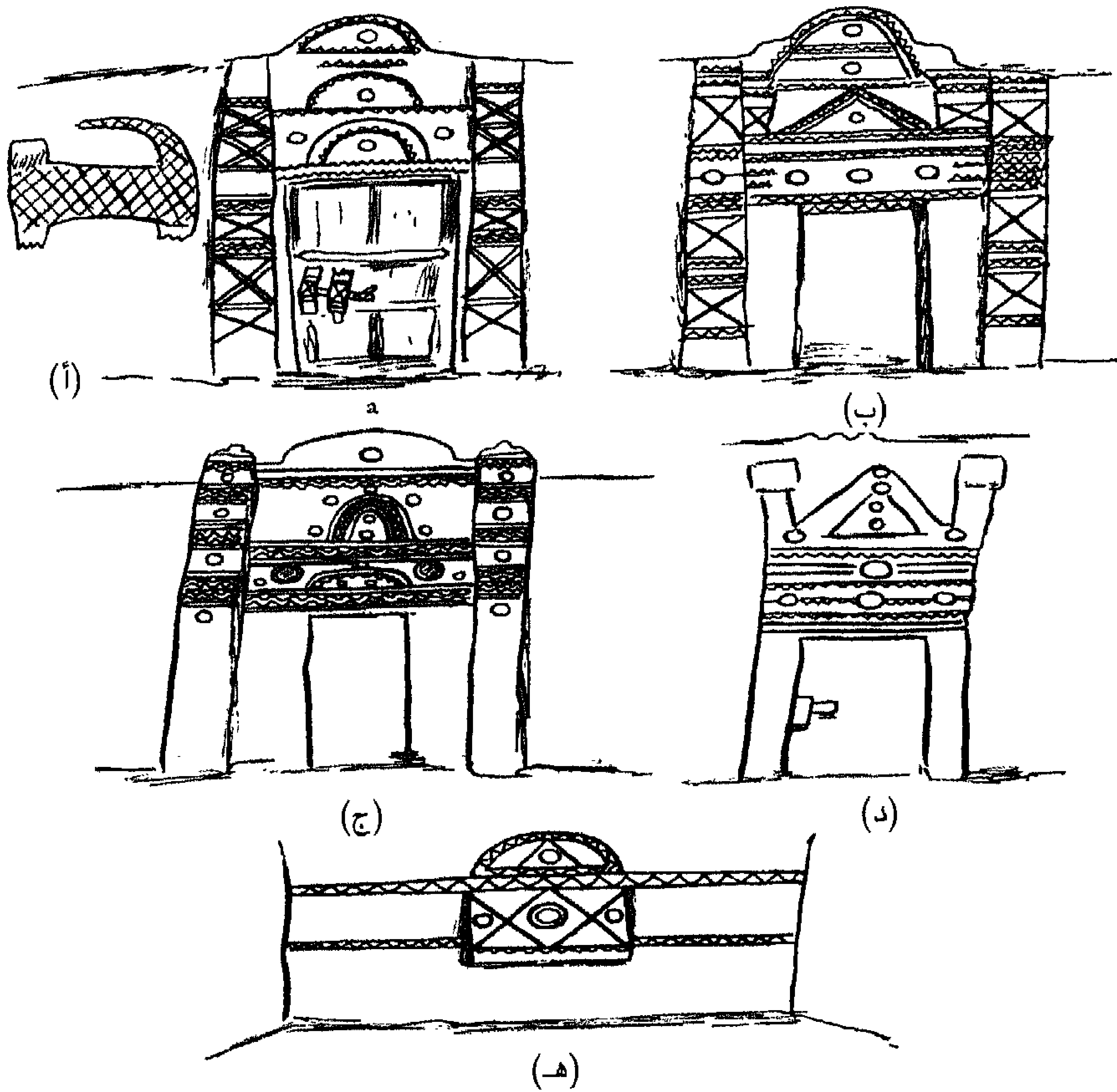
(ب) كوشة ، سركمتو ، دشنا : رسم حائط بطريقة الرسم بواسطة الثقوب (استنسل) باللون الأخضر من إنجاز النجار على محمد أبكر– ١٩٦٠ – فى الحائط الداخلى لحجرة جلوس الرجال .



شكل (٢٧)

(أ) سرس ، سرس تحالى، كدا : نحت بارز من إنجاز محمود محمد عثمان أتنان فى عام ١٩٤٨، طين غير ملون . المدخل الجنوبى.

(ب) جمى ، جمى ، جزيرة أرتى نسى ، حلة جدى قور : الواجهة الشرقية ، من إنجاز عبدون محمد فضل ١٩٥٤ .



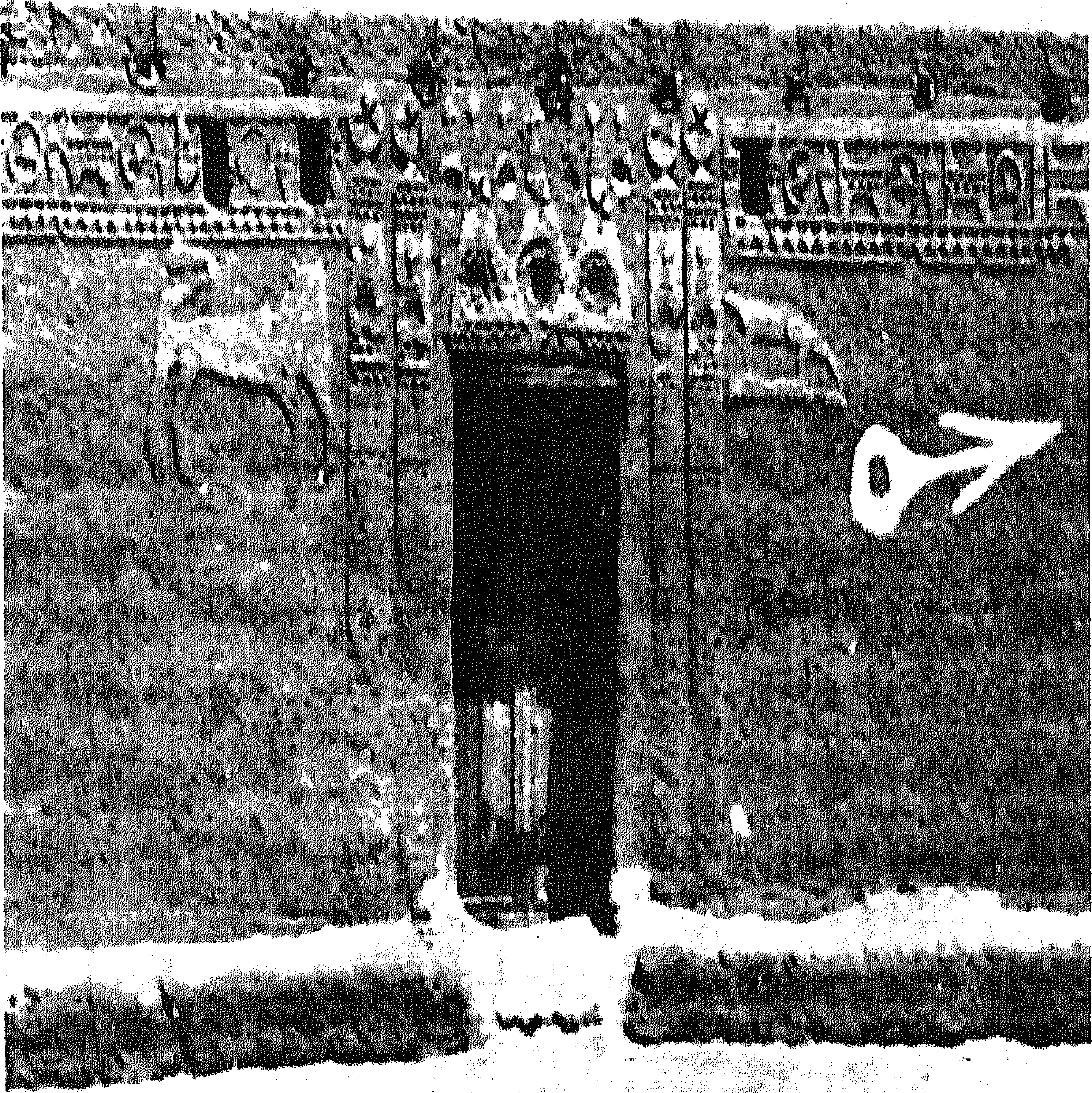
شكل (٢٨)

(أ) سرس ، سرس تحالى ، سوربار واجهة جنوبية من زخرفة عبدون محمد فضل .لون بالأحمر الترابى .

(ب) سرس ، سرس تحالى، سور بار: مدخل جنوبى من إنجاز عبدون محمد فضل .

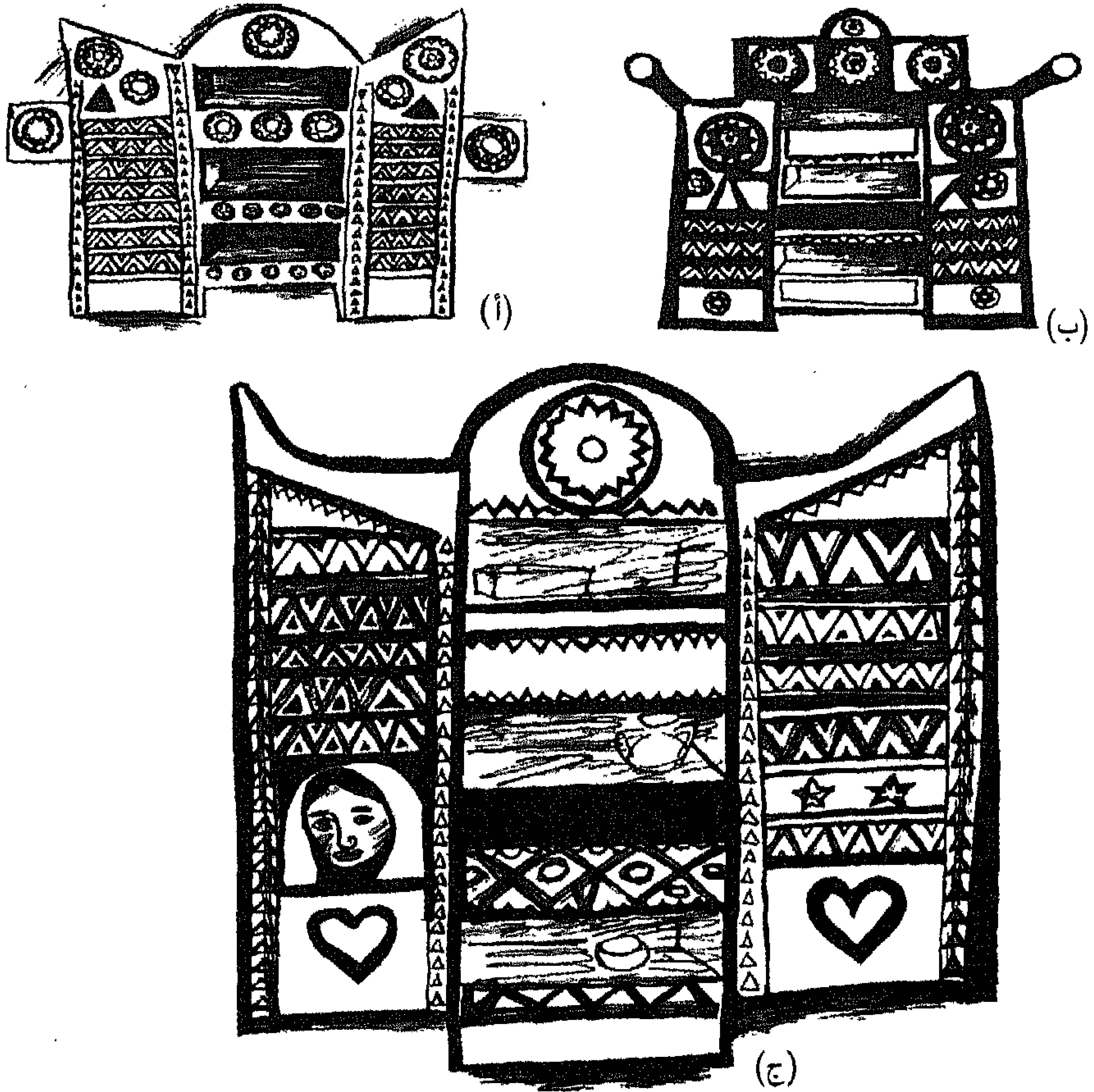
(ج) سرس ، سرس تحالى ، أمتوك : مدخل غربى زخرفة عثمان أحمد خليل ، من فركة ، بأسلوب سرس. تم إنجازه فى عام ١٩٥٢ . رسم بالأحمر والترابى، وغَرَزَ به صحونًا ومصابيح سيارات .

(د ، هـ) دبيرة ، هسا ، كمجانا : مدخل وحائط جنوبى لديوان فى منزل بناه وزخرفة فى عام ١٩٤٧ محمد صالح من سرس أترى ، الذى كان قد قدم من الشمال بعد عام ١٩٤٦ .



شكل (٢٨)

جنوب وادى حلفا ، مدخل يواجه الجنوب . زخرفة فى النحت الطينى البارز .



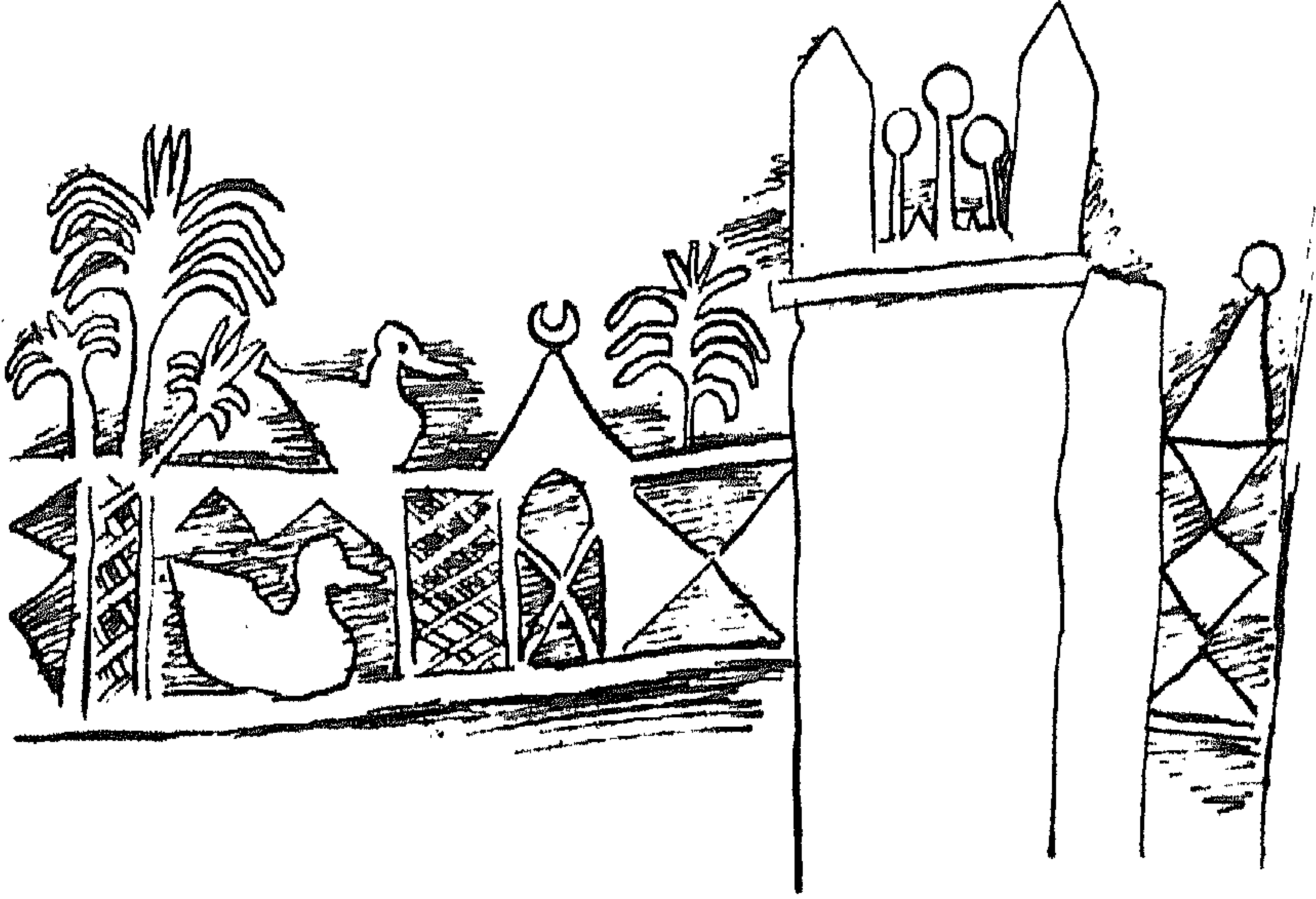
شكل (٢٩)

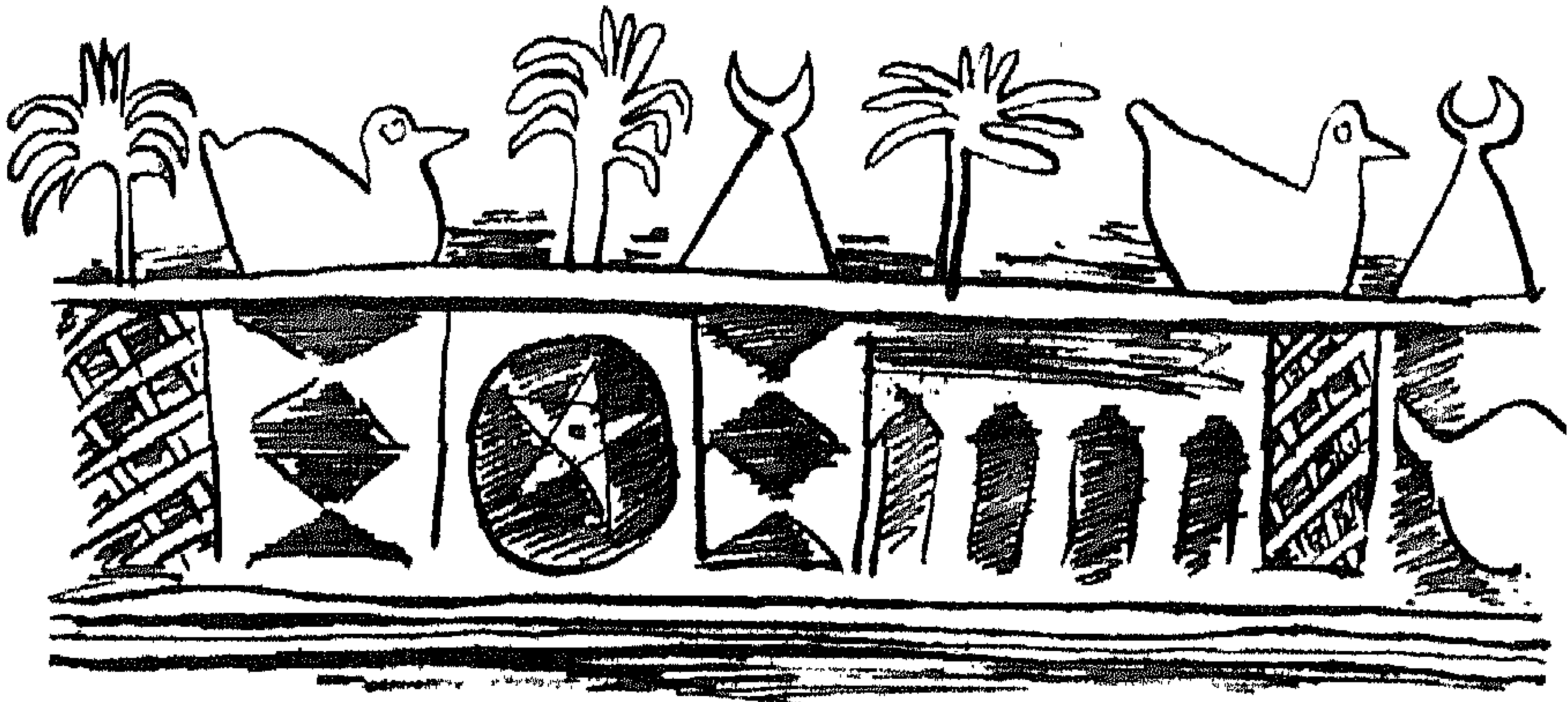
دواليب (منورات) من إنجاز صالح حسن طفولى من سرس ، سمنة .

(أ) كوشة ، دال ، جزيرة فركيت : ١٩٥٨ – طين منقوش مكسو بالجير الأبيض .

(ب) كوشة ، سركمتو ، أراسر : ١٩٦١ – جير أبيض بحدود زرقاء فى منزل عبد الرحيم عبداى شيخ سركمتو .

(ج) كوشة، دال، دمبو : ١٩٥٩ – طين منقوش بالجير الأبيض . ورسم باللون القرمزى والأزرق والبرتقالى والأخضر .

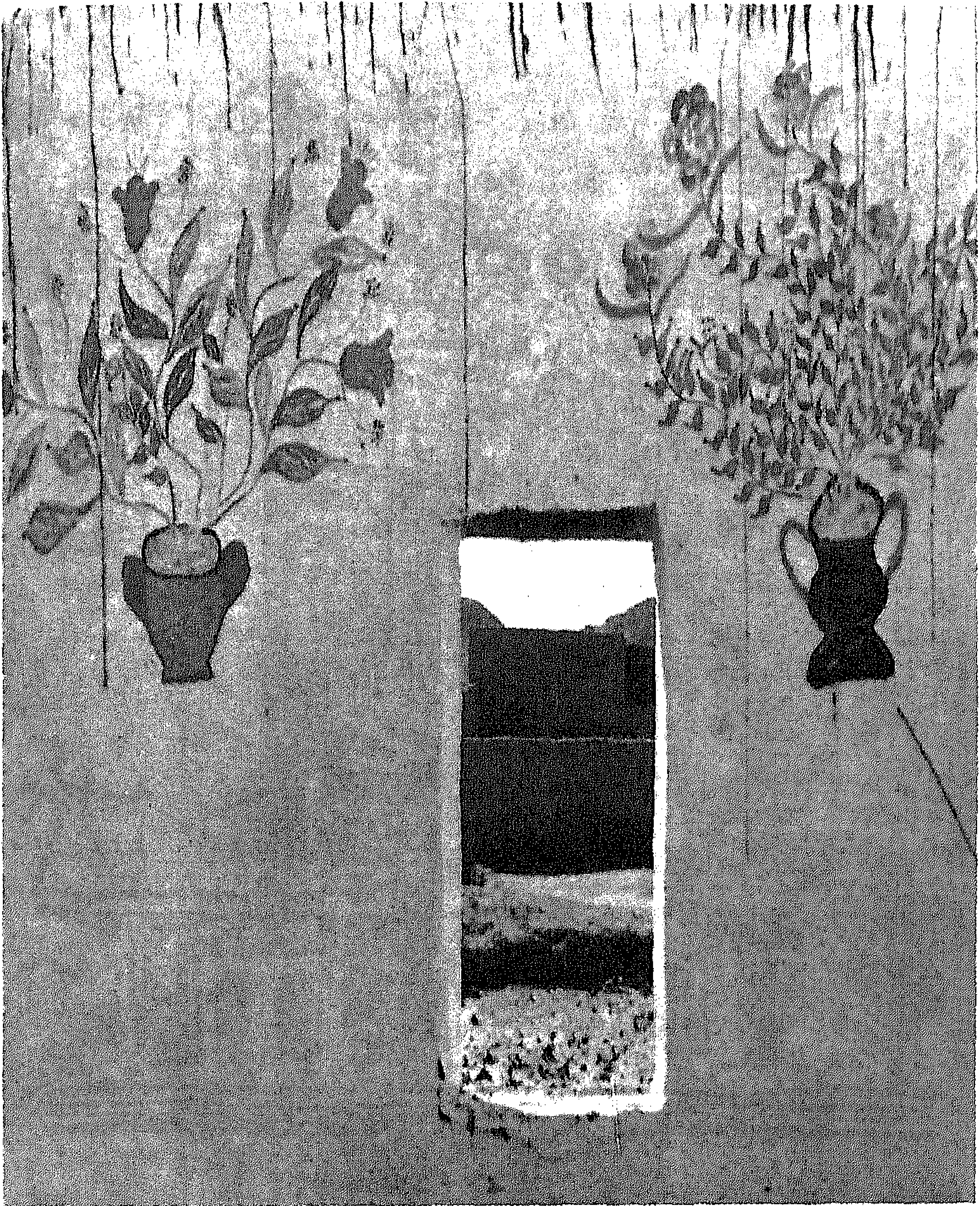




شكل (٣٠)

سرس ، سرس تحالى ، أقريمشو : ١٩٤٢ – جير أبيض فوق طين .دهليز .

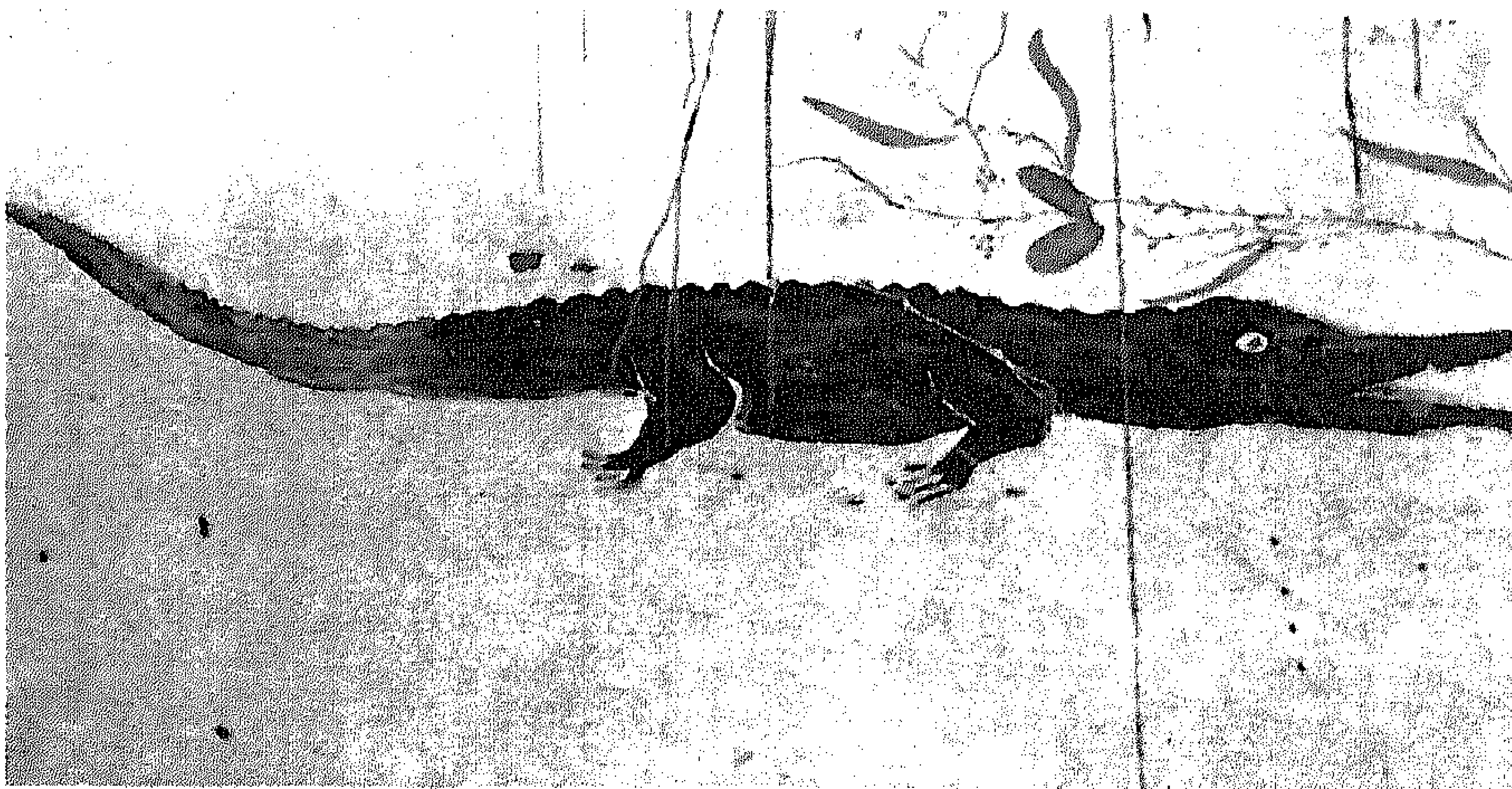
الرسومات من إنجاز عثمان سليمان صالح بمناسبة زواج .

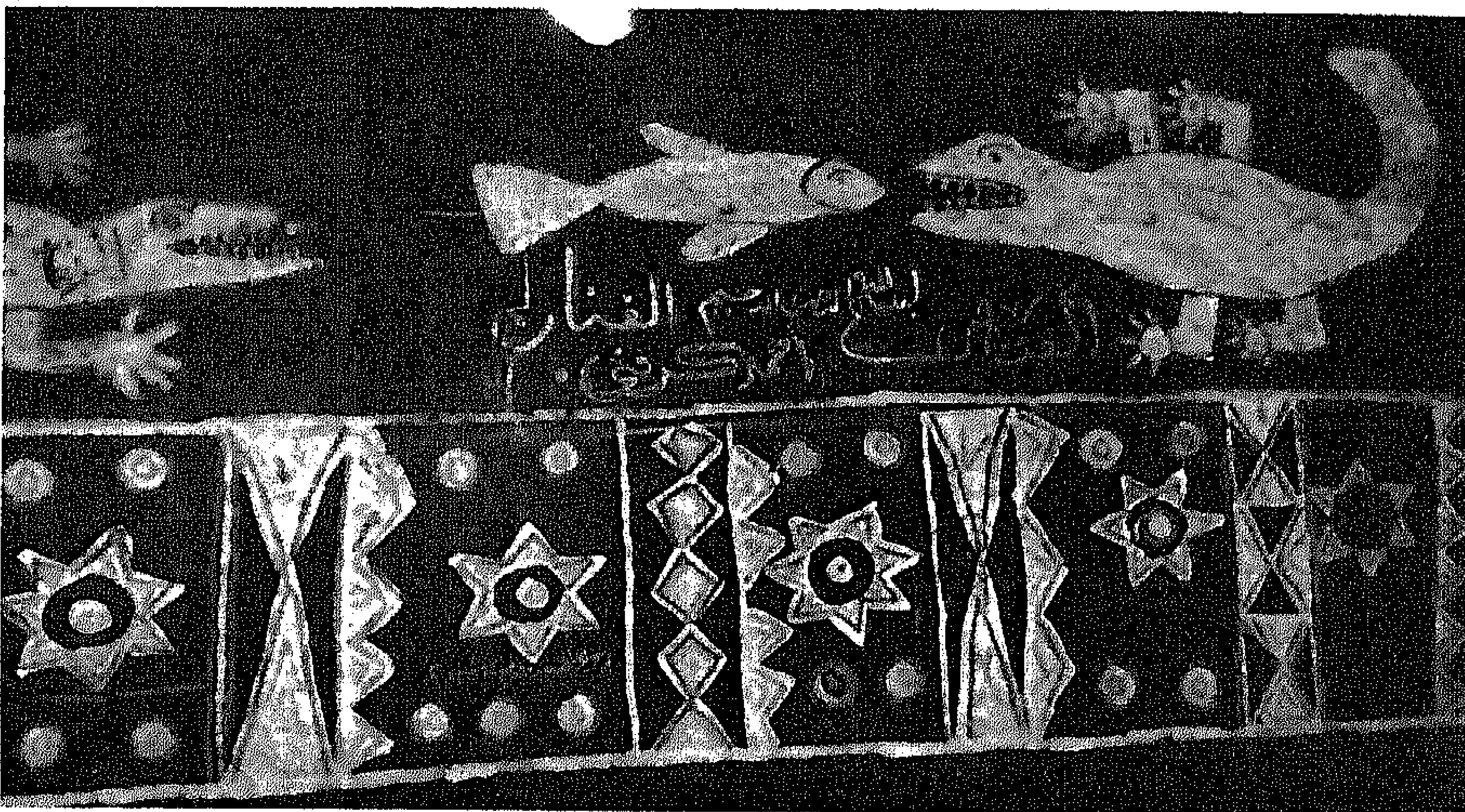


شكل (٢٩)

جمى شرق، مرشد، رسم من إنجاز محمد حامد حسن .

تصوير: ت. هيجل .





شكل (٣٠)

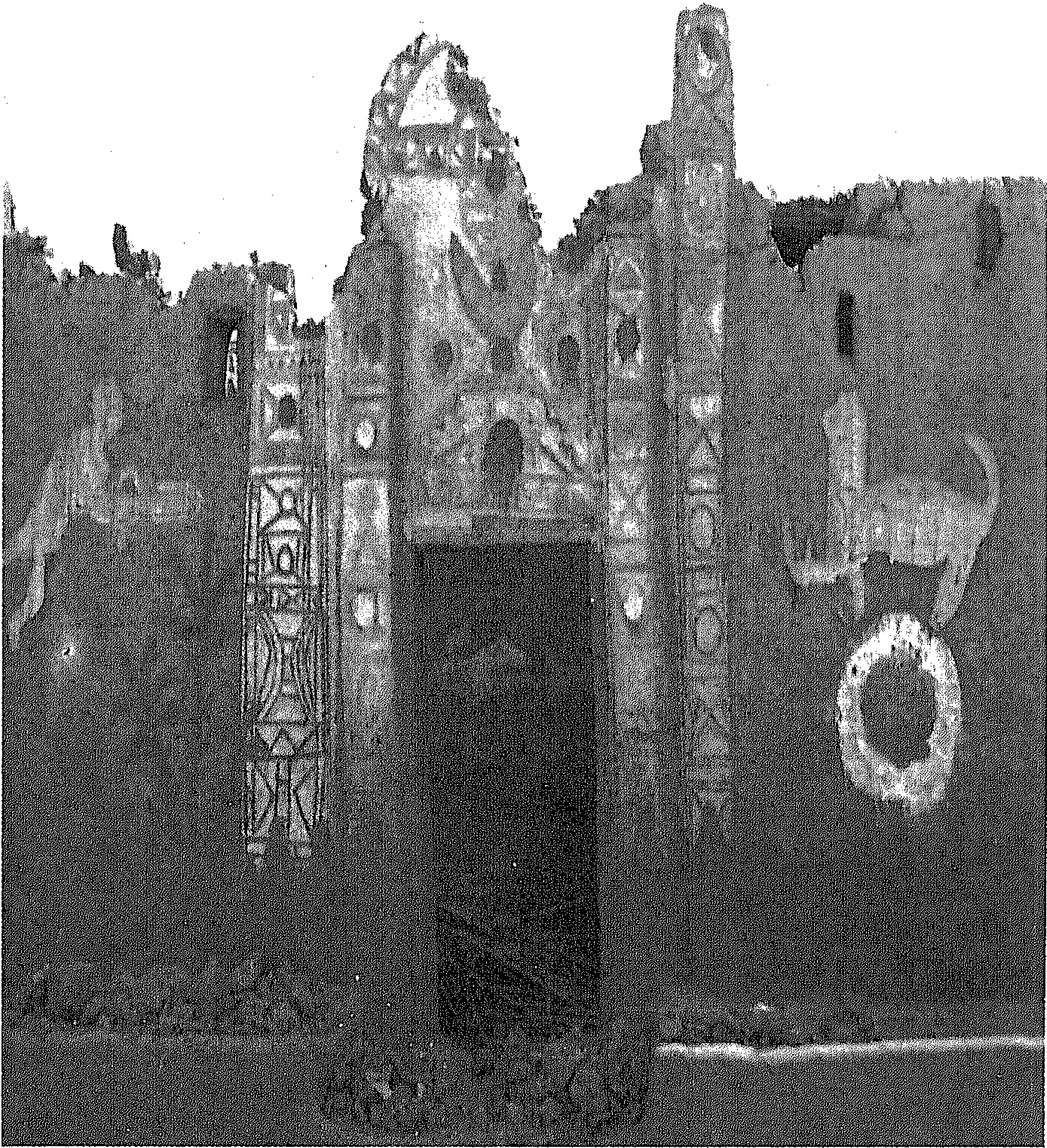
جمي شرق، مرشد ، رسم من إنجاز محمد عيسى ، قريب صاحب المنزل، رسمه فى عام ١٩٦١ .

تصوير: ن هيجل .

شكل (٣١)

جمي شرق، مرشد، رسم وقعه الفنان أحمد كرفتى .

تصوير: ت. هيجل .



لوحة (٣٢)

جمى شرق ، مرشد. المدخل الغربى من إنجاز محمد سليمان ١٩٤٢ . مع رسم نسائى على الطين . عمل كترميم فوق الجزء السفلى الذى بلى من الحائط . ويظهر فى الداخل الرسم الذى قام به أحمد كرفتى .

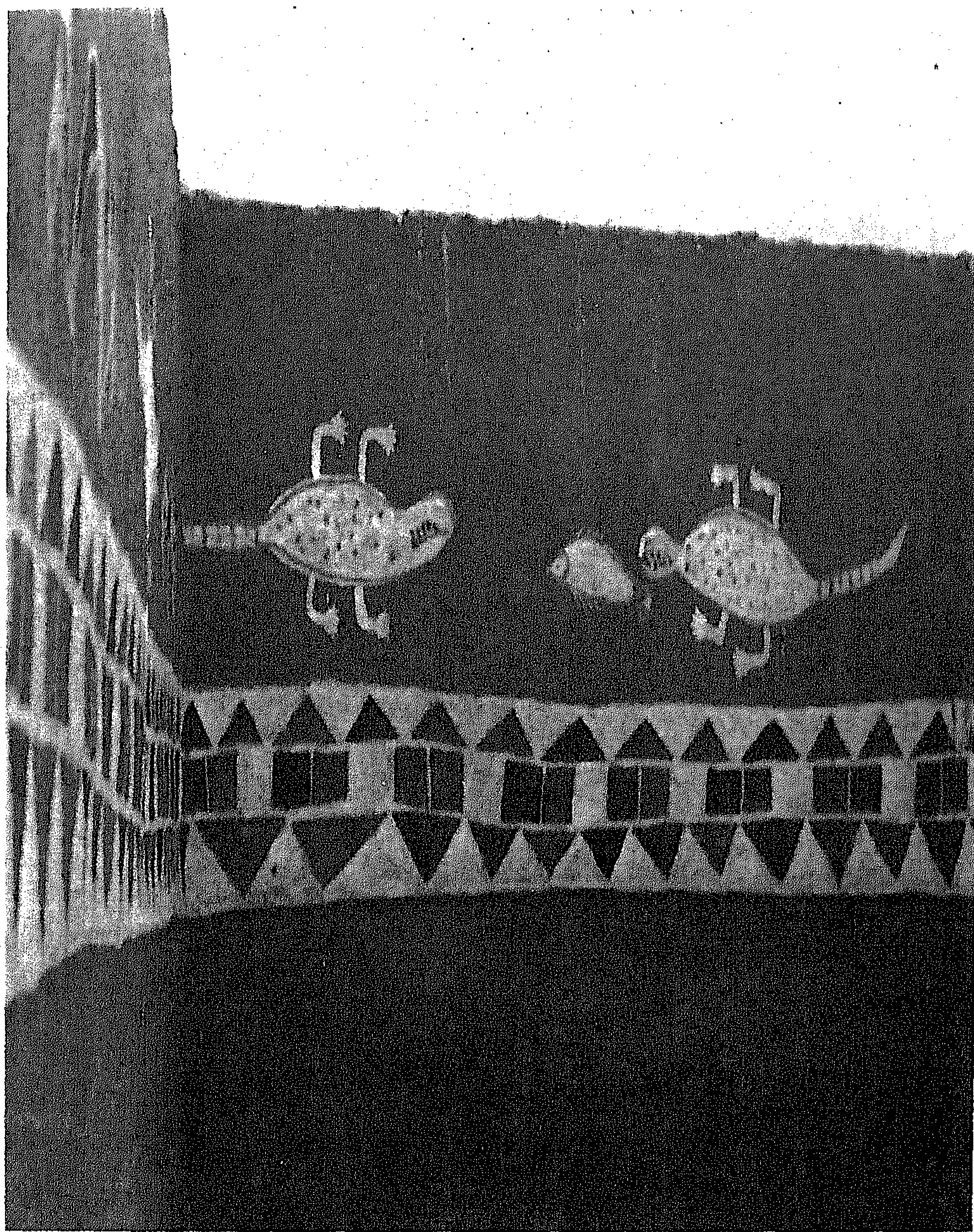
تصوير: ت. هيجل .



لوحة (٣٣)

جمى شرق، مرشد، تمساح من إنجاز ملك محمد حسن .

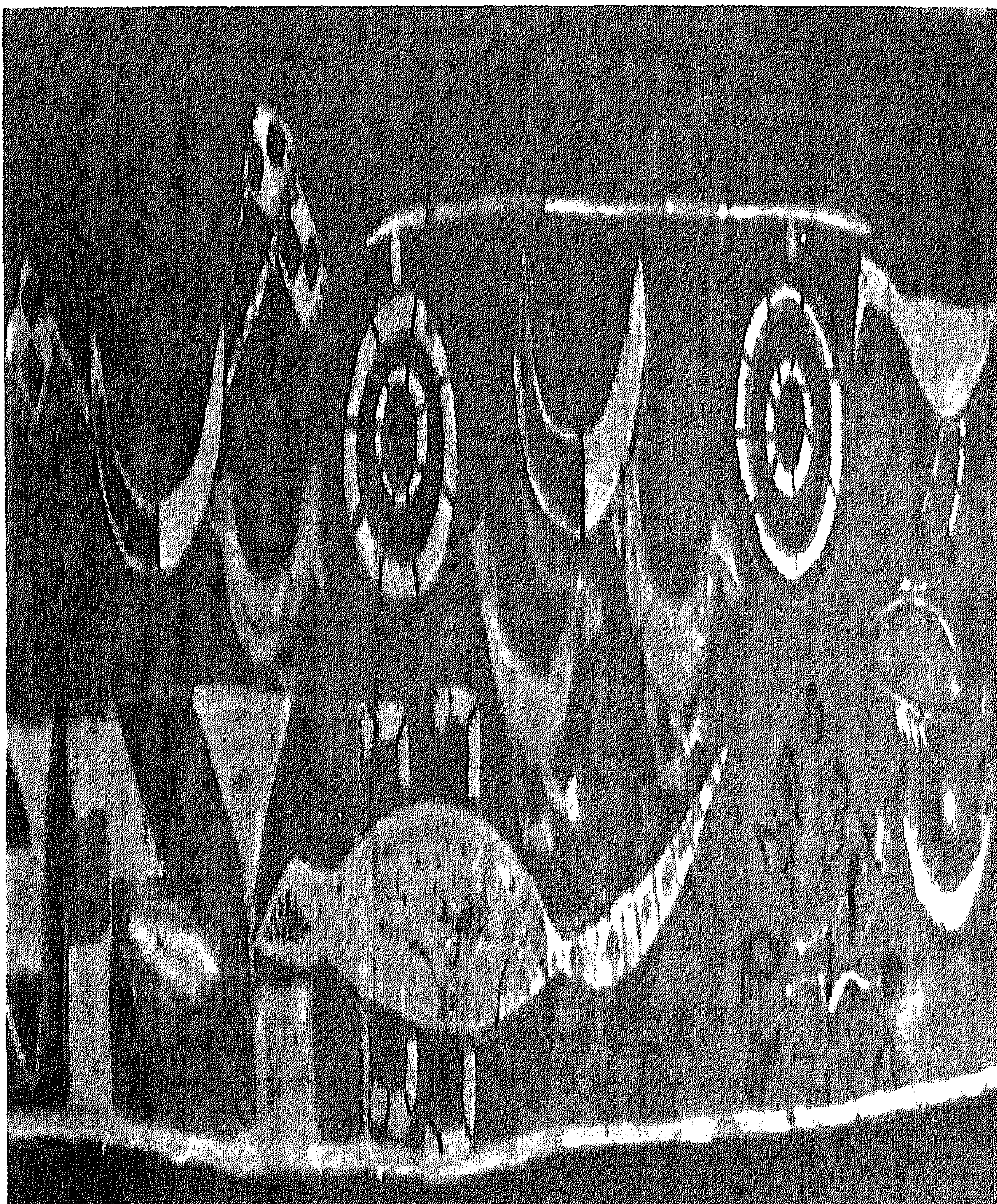
تصوير: ت. هيجل.



لوحة (٣٤)

جمى شرق ، مرشد، رسم من إنجاز ملك محمد حسن .

تصوير: ت.هيجل.



لوحة (٣٥)

جمى شرق ، مرشد. رسم من إنجاز ملك محمد حسن ؛ حيث يظهر تمساح وطيور وأغطية أطباق وأعلام .

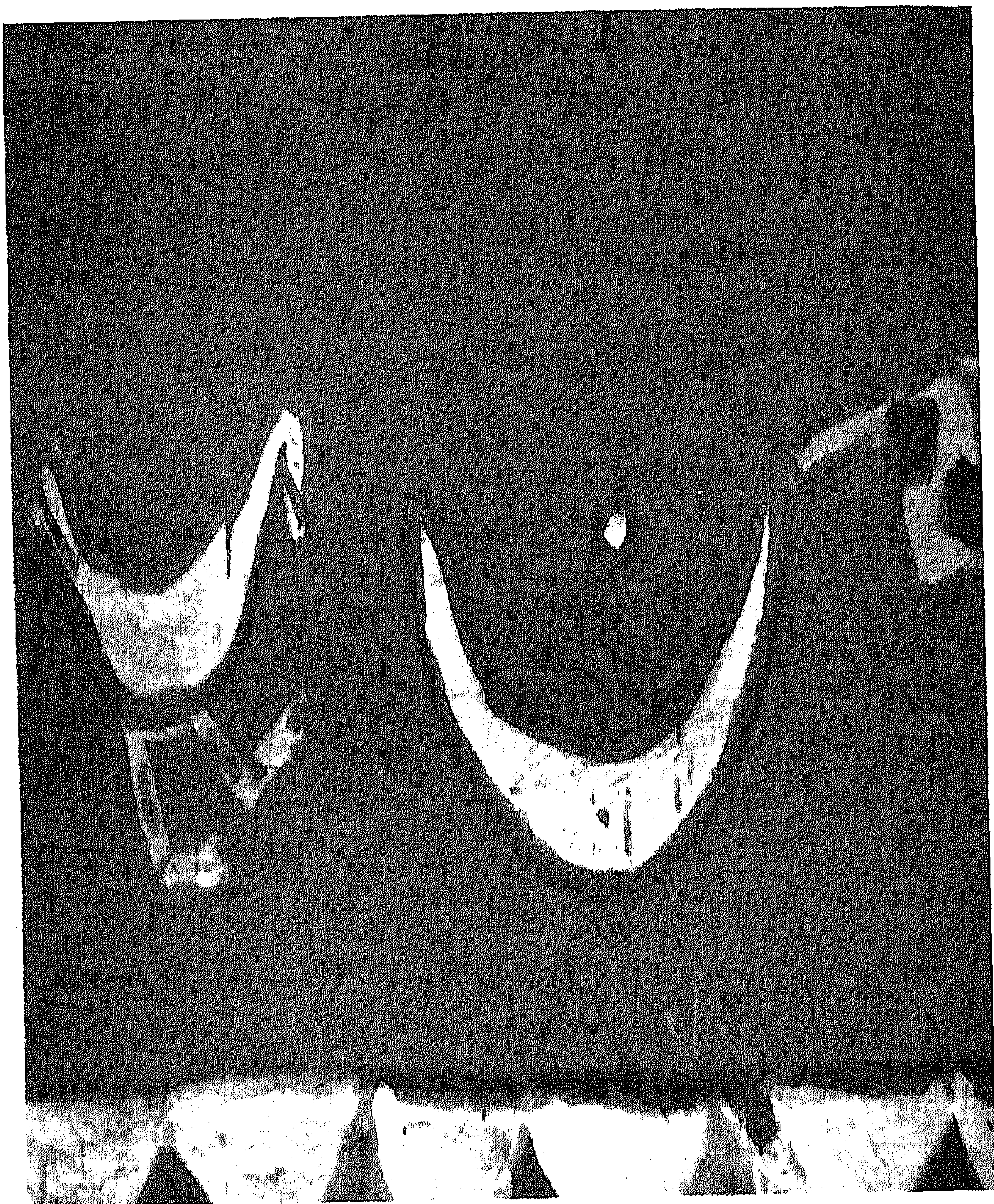
تصوير: ت .هيجل.



لوحة (٣٦)

جمى شرق ، مرشد. رسم وقعه الفنان نصر الدين شداد .

تصوير: ت.هيجل.



لوحة (٣٧)

جمى شرق، مرشد. رسم على الحائط ، لمجهول، وفيه رسم لطائر وهلال حتى تبدو متشابهة.

تصوير: ت.هيجل.

بزخرفته ، فقد يطلب منه عمل تجصيص إضافي. وفي النهاية قد يتلقى أجراً على الزخرفة. وفي منطقة وادي حلفا، إذا كان المجصصون لم يدفع لهم لقاء زخرفتهم في العشرينيات ، فقد دفع لهم في عام ١٩٣١ (ملحق ب رقم ٣) .

ولكن في بطن الحجر كان هناك البعض الذي يزخرف دون أن يُدفع له حتى عام ١٩٦٠ (ملحق أ رقم ٢٥) .

أما أولئك البناءون جنوبي وادي حلفا الذين انهمكوا في الزخرفة، فقد كانوا – في الغالب – ذوي مهن أخرى، بالإضافة إلى الزخرفة والبناء (ملحق أ ارقام ٣-٤-٥-٨-١٥). لقد كان الأب عثمان أحمد خليل (شكل ٢٥ أ –ج) الذي عمل في سرس وكوشة فيما بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٦٣، بناء ومزخرفًا وصانع أقفال ونجاراً ، كما أنتج أيضًا تصميمات نقش على الصفيح يوضع على الباب (شكل ٢٥ج)، أما ابنه ابراهيم عثمان (شكل ٢٥ د و ٢٦أ) فقد كان بنَّاء ومزخرفًا ونجاراً . لقد كان شكل الزخرفة التي مارسها هذان الرجلان مكونًا بشكل كبير من أقواس بسيطة مشكلة في الطين فوق الباب ، أشكالاً هندسية غائرة عميقًا في الطين الذي يحيط بالباب (شكل ٢٥ أ و ب) ومداخل أبواب بقمم مقوسة تحيط بالأقواس الإضافية وقمم الأجزاء الناتئة (شكل ٢٥ ب ، ج ، د) وقد تم تنفيذ مثل هذا العمل على طول النيل جنوبًا[1] . فقد رسموا أعمالهم بالألوان الصريحة – كما كان البناء حسن طفول – من سمنة – الذي توفي عام ١٩٣٩ (ملحق أ رقم ٥) نجاراً أيضًا وصانع أطراف صناعية وعدد حديدية ، وصانع مراكب ومزخرف منازل ، كما عرف أيضًا كيفية صناعة السواقي، وكان أبناؤه الأربعة بنائين صنعوا بعض الزخارف (ملحق أ ارقام ١٥ – ١٨) ولكنهم تجنبوا النجارة وأعمال الحديد .

وشمالاً من كوشة في اتجاه وادي حلفا، انخفض عدد عمليات بناء المنازل ، ومارس المتخصصون تلك الأعمال التي لم يعد البناءون يقومون بها . وفي سرسر وجمي، كان معظم البنائين مزخرفين ، ولكنهم لم يكونوا نجارين ، وهكذا فإن النجارة مثل عمل الزخارف في الأماكن الأخرى – تركت للمتخصصين، وأصبحت أكثر إتقانا،

ودخلت فى الاستخدام الأقفال الخشبية المنحوتة ذات الأشكال الأكثر حداثة وذات الزخارف المتزايدة[٢] ، ولم تكن لهذه الأقفال ذات الزخارف الممتازة المفاتيح الحديدية التى للأقفال البسيطة التى كانت سائدة فى الجنوب؛ لأن النجارين كانوا متخصصين جداً إلى درجة أنهم لم يكونوا يعملون فى الحديد، كما كان النجارون فى الشمال (ملحق أ رقم ١٢) واستبدلت بالمفاتيح الخشبية التى كانت لها مسامير للقفل .كما أصبح النحت الطينى البارز الذى كان يصنعه البناءون أكثر تعقيداً ؛ فعبدون محمد فضل (ملحق أ رقم ٧) ومحمود أتنان (ملحق أ رقم ٩) من سرس ، كلاهما كان يعمل بشكل جيد منذ أواخر الثلاثينيات حتى أواخر الأربعينيات ، وقدَّموا أسلوبًا هندسيًا لم ينفذ منه سوى القليل خلال السنوات وكان له سطح أكثر إتقانًا عما كان شائعًا فى الجنوب (شكل ٢٧ ، شكل ٨٢٨ ، ب). وقد أكد أسلوبهم الهندسى الأشكال الرأسية المتكررة. ونجد فى عملهم ثلاث قباب يقع الواحد منها فوق الآخر أعلى الباب ، وتفصلهم أشرطة متعرجة (شكل ٢٨ أ) وكانت على كلا جانبى الباب أعمدة منقوشة موسومة رأسيًا بأشكال × تفصلها تعرجات أو خطوط مزدوجة (شكل ٢٨ أ و ب) .

وكانت كل التركيبات مزخرفة باللون الذهبى المشرق والتراسينا ومثبت معها الأطباق ومصابيح السيارات، وكانت هناك زخرفة قليلة جداً تمثل أشكالاً ، ولكن هذين البناءين استخدما أشكالاً تشبه الأسود (شكل ٢٧ ، أ ، ب و ٢٨ أ) .وابتكر عبدون تمساحًا يشبه الأسد، ولكليهما سطح مظلل وأرجل تشبه الهراوات وأصابع متعرجة (شكل ٢٧ ب) واستعار أسلوب سرس البناءون المزخرفون الآخرون الذين جاءوا للعمل فى تلك المنطقة ، مثل عثمان أحمد خليل (شكل ٢٨ج) أو أحد الذين تركوا المنطقة للمساعدة فى إعادة حركة البناء الواسع حول وادى حلفا عقب الدمار الذى سببه فيضان عام ١٩٤٦ (شكل ٢٨ د ، هـ) .

وبرغم أن معظم البنائين جنوبى وادى حلفا زخرفوا فقط المنازل التى بنوها – فإن هناك أربعة لم ينجزوا فقط المهام الضخمة لعمل الزخرقة فقط، بل طوروا أيضًا أساليب مبتكرة ، وكانت لهم جميعًا صلات مع وادى حلفا. فسيد أحمد هوجلا (ملحق أ رقم ٣)

بنى وزخرف فى جنوب وادى حلفا من عام ١٩٣٠ حتى عام ١٩٤٦؛ حيث كان عمله مشهوراً على طول الطريق الرئيس (لوحة ٢٨) وكانت زخرفته تشبه تماماً تلك التى إلى الشمال - التى ادعى أنه لم يرها - وربما كان قد عزاها إلى ابتكار الخط المرسوم بالخيط ، مثل الإفريز المزخرف الموجود أسفل السقف مباشرة (لوحة ٢٨) كما خدم بشكل جزئى كعامل فى عمليات الحفر الأثرية ، وربما لاحظ هذه التفاصيل من تلك الموجودة على البقايا الأثرية [٣].

ولا يعطى سيد أحمد أهمية كبيرة لزخرفة المنزل ، وكان يقوم بها فقط على أمل أن يبدأ البناء بالطوب فى مدينة حلفا نفسها . أما داود عثمان (ملحق أ رقم ٨) ومحمد سليمان (ملحق ٨ رقم ١٤) فقد كانا بناءين فى منطقة الشلال الثانى ورحلا إلى الشمال فى وادى حلفا فى أثناء رواج الزخرفة فى أوائل الأربعينيات وتحولا نحو الزخرفة . واستمر محمد سليمان فى البناء حول منطقة فرس، ولكن داود عثمان لم يبن أى منزل فى منطقة وادى حلفا. غير أن داود الذى كان يعمل شمال حلفا ، فقد تأثر بالتصميمات المحلية (لوحة ٧١ شكل ٤٣ ج، هـ) ويقى عمل محمد سليمان - برغم أنه أقل براعة من ناحية التقنية - أكثر إبداعاً (لوحة ٨٤) وقد عاد كلاهما إلى منطقة الشلال الثانى فى أواخر الأربعينيات عندما توقفت الزخرفة حول وادى حلفا . وتعلَّم البناء الرابع صالح حسن طفول (ملحق أ رقم ١٨) الزخرفة من إخوانه البنائين الثلاثة (ملحق ٨ رقم ١٥ - ١٦ - ١٧) وعمل معهم حول وادى حلفا قبل أن يعود إلى موطنه سرس ، سمنة[٤]. وقد تولى إنجاز طلبات خاصة لصناعة دواليب " منورة " المحفورة داخل الحائط بحواشٍ من أشرطة النحت البارز (شكل ٢٩)[٥] وكانت زخارف المدخل متقنة قليلاً فى الدويشات وكوشة حيث مارس تلك الزخارف .

وبالإضافة إلى البنائين الذين عملوا فى الزخرفة ، كان هناك فى سرس وجمى بعض المزخرفين المتفردين الذين مارسوا الرسم فى تقليد مباشر لفن النساء ، ولا يعرف عنهم سوى القليل ؛ إذ إن معظم المنازل التى عملوا فيها، كانت قد أصبحت شاغرة قبل أن يتم فحصها فى أواخر عام ١٩٦٤ . غير أن بعض الرسومات كانت

موقعة ، فقد كان واضحًا أن أصحابها كانوا رجالا[٦] . وهناك أدلة ضعيفة على أن الفنانين المحترفين والرسامين – وليس البناءون ولا العاملون فى النحت البارز– وجدوا جنوب وادى حلفا وفى سرس ، سرس تحالى ، حلة موجوفل . لقد كان هناك منزل وصف بأنه ينتمى إلى فن محمد بشير ، وباب فى منزل بالقرب من حلة " أمتوج" صنعه فى عام ١٩٥٤ النجار عبد الله أحمد دياب، وزخرفه شخص آخر كان رسامًا محترفًا ، وقد دفع له أجره بشكل منفصل ، كما تم اكتشاف زخرفة حائط لرسام واحد فى منطقة ما زالت مأهولة بالسكان ، وفى سرس ، سرس تحالى ، حلة أقريمشو ، كان هناك منزلان لهما غرفة فى المدخل أو دهليز ، رسمها عثمان سليمان صالح (ملحق أ رقم ١٣) من أجل عرس (شكل ٣٠) وكان الرسم بلون الجير الأبيض والطين مكونًا من شريط مملوء بتصميمات هندسية وعدد من الإوز الجاثم ، وفوق الشريط إوز آخر جالس، وأشجار نخيل وأهلة فوق القمم ، كما كانت رسومات النساء فى هذه المنطقة مكونة من شريط أفقى ذى أشكال هندسية (شكل ٢١ ش ، ث) تتوجها صور طبيعية كأشجار النخيل والأهلة والزهور ، ولم يكن هناك أبدًا أى إوز من رسم النساء ولا الأشكال التوضيحية فيما عدا حالة واحدة (شكل ٢١ ش) تم إقحامه فوق الشريط الهندسى، وكان تقسيم المسافات داخل الشريط مختلفًا. لقد كانت النساء مهتمات بالحفاظ على التقسيم التقليدى داخل المربعات ، بينما أدخل المزخرفون الذكور الأقواس والمناطق المقسمة إلى مجموعتين متعارضتين من الخطوط المتوازنة المنحرفة ، كما رسم عثمان سليمان صالح بعض الزخارف من النحت الطينى البارز بطريقة أسلوب البنَّاء عبدون محمد فضل ، ولكنه أنجزه كفنان محترف وليس كبناء أو مجصص .

ويبدو أن العدد الأوفر من المحترفين الذكور الذين قلدوا رسومات النساء كانوا فى جمى ومرشد – المنطقة التى كانت قد أخليت فى الوقت الذى قمنا فيه بفحصها . ومن المحتمل بشكل صحيح أن هؤلاء الفنانين كانوا أعضاء أسرة واحدة – ربما عرسان – نسخت رسوماتهم أحيانًا رسومات النساء ، وقد وقَّع أحد أكثر الرسامين براعة عمله باسم " محمد حامد حسن " وقد عُينت هوية صاحب المنزل بالتوقيع على أنه "حسن"، وربما كان الفنان حفيدًا لحسن؛ إذ عادة ما كانوا يسمون الرجال بأسماء آبائهم

وأجدادهم مع الاسم الأول الحديث بالنسبة إليهم ، وقد رسم هذا الفنان حيوانات طبيعية فقط وأشجار نخيل وزهوراً وأعلاماً (لوحة ٢٩) وحذف الشريط الهندسى الذى كان شائعًا بالنسبة إلى كل هؤلاء الذين أشاروا على أنفسهم بأنهم فنانون (ملحق أ أرقام٢٧، ٣٠):

" الفنان نصر الدين " (لوحة ٣٦).

" الفنان شداد " (لوحة ٣٦).

" الفنان أحمد كرفتى " (لوحات ٣١ ، ٣٢).

" الفنان ملك محمد حسن " (لوحات ٣٣ – ٣٥).

وفى شياخة مرشد، ربما كان الأولاد والشباب الذين كانوا أعضاء فى أسرة واحدة قد أبدعوا زخرفة غير رسمية أو مخربشات بالطباشير ، بينما كان الفنانون الذين تم استئجارهم للقيام بالرسومات قد تقيدوا بالشريط الهندسى الرسمى للنساء والذى كان يتوج بأشكال الحيوانات والأشياء.

وقد احتوى أحد المنازل فى جمى، مرشد ، أدورما – على رسم للزهور وغزال يطارده أسد ضخم . لقد كان لا يزال يعيش بجوار شخص ما قال لنا إن الرسم كان لشخص يسمى "تابلت" (أحمد حسن محمد خليل) عمل فى وزارة الاستعلامات فى الخرطوم فى قسم التصوير الفوتوغرافى ؛ لهذا لم يكن فنانًا محترفًا ، ولكنه رسم الأسد لزواج أحد أقاربه ، ولم يكن يوجد فى الرسم شريط زخرفى فى أسفل الأشكال . وفى منزل آخر به رسم مشابه يُظْهِرُ تمساحًا وغزالاً (لوحة ٣٠) رسمه فى عام ١٩٦١ محمد عيسى الذى كان أيضًا قريبًا لمالك المنزل، وقد تجنب استخدام الشريط الزخرفى .

ومن بين الفنانين الأربعة المعروفين بالاسم، كان لأحمد كرفتى وملك محمد حسن، أسلوب فردى يمكن ملاحظته فى عدد من المنازل، فكلاهما رسم التماسيح التى تظهر أقدامها وهى تمتد على كلا جانبى الجسم (لوحات ٣١ – ٣٥) لذا تبدو كما لو كانت قد

حنطت وعلقت بالحائط ، كما حدث فى الواقع في بعض الأماكن (شكل ١٠ أ) ويمكن تمييز تماسيح كل منهما عن الآخر فى الحال؛ لأنها تظهر صيغًا مختلفة للأصابع والأسنان والذيل.فقد كانت أصابع تماسيح أحمد كرفتى مختصرة بشكل فردى وملحقة بدائرة الأقدام كبتلات ملحقة بوسط الزهرة ، بينما تركت أفواه التماسيح مفتوحة بصفين من الأسنان المميزة بشكل منفصل (لوحة ٣١) والذيل مرفوع إلى أعلى ، أما أصابع تماسيح ملك محمد، فقد رسمت على الجزء الرئيس من القدم دون خط فاصل (لوحات ٣٣ ، ٣٥) وكانت أسنان التمساح ظاهرة على جانبى الفم، ولكن ليس عند الرأس الذى بقى مقفلاً كما لو كان المخلوق قد تم اصطياده، بينما كان يزمجر ، وبقيت الذيول مستقيمة مع خط الجسم ، إلا أنها قصت بشكل قليل عند نقطة انفصالها عن الجسم ، مثل ذيل القندس ، وقسم الذيل إلى فلق وتم تمييزه بدوائر ونقط على كل جزء، وقد رسم أحمد كرفتى مخلوقات أخرى أيضًا، خاصة الأسماك (لوحة ٣١) والطيور ولاعم الطيور والأزهار داخل شريط هندسى كما فعل زميله عثمان سليمان صالح فى سرس. وبالإضافة إلى وضع توقيعه على عمله، فإنه أدخل تعليقات إعجاب مثل "تمساح فاتن وسمكة جميلة" .

وقد فضل ملك محمد رسم الحيوانات وأطباق الخوص أو الأعلام ومنشات الذباب (لوحة ٣٥) ودوائر صفراء ربما كانت إسورة من العاج (لوحة ملونة رقم ٨). ومن اللافت للنظر أن منشات الذباب رسمت وهى متصلة بنهايات الأهلة (لوحة ٣٤) وعندما كان يتم ذلك فى أحد الجوانب فقط، كانت النتيجة تشبه طائرًا بعنق ورأس وبالطبع فقد رسم أيضًا طيورًا مقوسة ذات أجسام تشبه الهلال، قريبة من ذات الصيغة، وقد وقع الفنانان شداد ونصر الدين على رسم واحد (لوحة ٣٦) ولم يكن الرسم مميزًا فيما عدا الشكل الموجود فى مقدمة الرسم، وهو عبارة عن نبات فى إصيص ، وقد تكرر هذا النبات فى رسم آخر يحمل اسم شداد ؛ حيث اقتحمت أغطية أطباق الخوص على الشريط الأسلوبى بالصيغة نفسها التى وظفها ملك محمد ، وقد ظهرت مساحات واسعة من الألوان فى بعض القرى ، ولكنها كانت متشابهة إلى درجة لم يكن من السهل تحديد من كان الرسام ، أو ما إذا كان رجلاً أو امرأة. لقد كان الطائر الذى

يشبه الهلال ومنشات الذباب منتشرة بشكل كبير (لوحة ٣٧) ويبدو أنها كانت صيغة فردية، أكثر من كونها من ابتكارات ملك محمد .

ولم يكن من المعتاد العثور على رسم لشخص محترف يقلد – إلى حد كبير – فن النساء . لقد ظهر هذا في سرس وجمى فقط ، وربما يمكن تفسير الظاهرة بعادة اجتماعية لتلك المناطق كما يلى " عندما تتزوج فتاة بإمكانها تزيين منزلها بمفردها، أما إن كانت مقتدرة فإنها تكلف شخصًا ما القيام بذلك (فى جمى ، أمكا ، حلة أمكا على بك).

وربما يدل هذا ضمنًا على أن نساء جمى كن يملكن حرية كبيرة ليؤجرن ويدفعن للفنانين بمبادرة منهن، عمًّا هنّ عليه فى شمال جمى وجنوبها ؛ حيث كان الرجال هم الذين يستأجرون الفنانين ويدفعون لهم ؛ وبناءً عليه فإن النساء ربما اخترن الفنان الذى وافق على أن يرسم بالطريقة نفسها التى كن سيرسمن بها. وهؤلاء الفنانون ، إما كانوا رسامين محترفين يقومون بأداء مثل هذا النوع من العمل فقط ، وإما أنهم بناءون عَدّوا هذا النوع من الرسم واحدًا من مهاراتهم العديدة. ومن المشوق أن نذكر أن كلاً من داود عثمان ومحمد سليمان ، عندما كانا يعملان فى حدود موطنهم جمى ، أنتجا رسمًا أقرب إلى أسلوب النساء، أكثر مما فعلاه عندما عملا خارج موطنهم (أشكال ٤٤ أ ، ب ، د ، و ، ح . ولوحة ملونة رقم ١٩) .

الهوامش

(١) تفضلت مارجريت شيني مشكورة بالسماح لنا بالاطلاع على اسكتشاتها الخاصة بمثل هذه المداخل في دنقلا وحولها.

(٢) الأقفال الخشبية التي استخدمت في كل أنحاء النوبة هي من النوع الذي ندعوه بأقفال Laconian التي انتشرت من اليونان شمالاً إلى داخل أوروبا، وجنوبيًا على طول النيل حتى منطقة الحزام السوداني عقب العصور الهيلينية أو الرومانية ، ولم تكن معروفة لدى قدماء المصريين. وكانت هذه الأقفال الموجودة جنوب الشلال الثاني هي النموذج الأقدم والأبسط؛ حيث يدخل المفتاح في جسم القفل (شكل ٩ج) وكان القفل ذا زخرفة بسيطة إن وجدت من أصله، وهذا النوع ما زال موجودًا في العديد من المناطق النائية كالذي عثر عليه في دير أبي فانوس في طيبة.

(H. E. Winlock and W. E. Crum, *The Monastery of Epiphanius at Thebes*, New York, Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition Publications vol. III, part I, New York 1926, pp. 57–9, fig. 19.)

وغالبًا ما تعمل هذه الأقفال كمزلاج داخلي يحتاج إلى حفرة في الباب لمرور يد الشخص لإدخال المفتاح (لوحة رقم ١٧) وقد تم وصف قفل مشابه تمامًا مع باب مماثل في . Apuleius, *Metamorphoses* IV, 10. وقد وضع لص يده من خلال حفرة الباب لفتح القفل، إلا أن صاحب الدار قام باعتقاله إذ كان موجودًا بالداخل .

وفي شمال الشلال الثاني، هناك نوع حديث من الأقفال مزخرف بشكل شديد بمفتاح يدخل في قطعة القفل الخشبية المثبتة مع الأخرى، وليس في الجسم الأساسي للقفل (شكل ١٣ ب).

Merrill, op. cit., pp. 29–34.

(٣) كررت وطولت دائرة معينة للأشكال ذات الشكل الهندسي المعين التي وضعت عموديًا على حدود مسار الخيط تحت السقف مباشرة، وقد قام بعملها سيد أحمد هوجلة .

(لوحة رقم ١٤) تشبه الثعابين التي كانت موجودة على الحلي المعمارية المروية على عينات الأبواب ، والتي كانت تعلو رءوسها الأقراص .

K. Michalowski, *Faras, fouilles Polonaises 1961*, Warsaw 1962, p. 81, fig. 13; p. 85, fig. 21.

(٤) الإخوة الثلاثة هم : كسبانة حسن طفول وهمد حسن طفول وعلى حسن طفول وقد صنع على وكسبانة بعض زخارف ذات نوع بدائى، أما همد فقد صنع القليل منها ، وكان أبوهم بناء وصانع مراكب وصانع أطراف صناعية لأولئك الأشخاص ذوى الأعضاء المبتورة .

5. M. I. Taha, 'The Art of Making Manwaras in Nubia', *SNR* XLIX, 1968, pp. 155–7.

(٦) ممتنة جداً لصور ت. هيجل الفوتوغرافية للنقوش التى تبرهن على هذا الاستنتاج .

الفصل الخامس

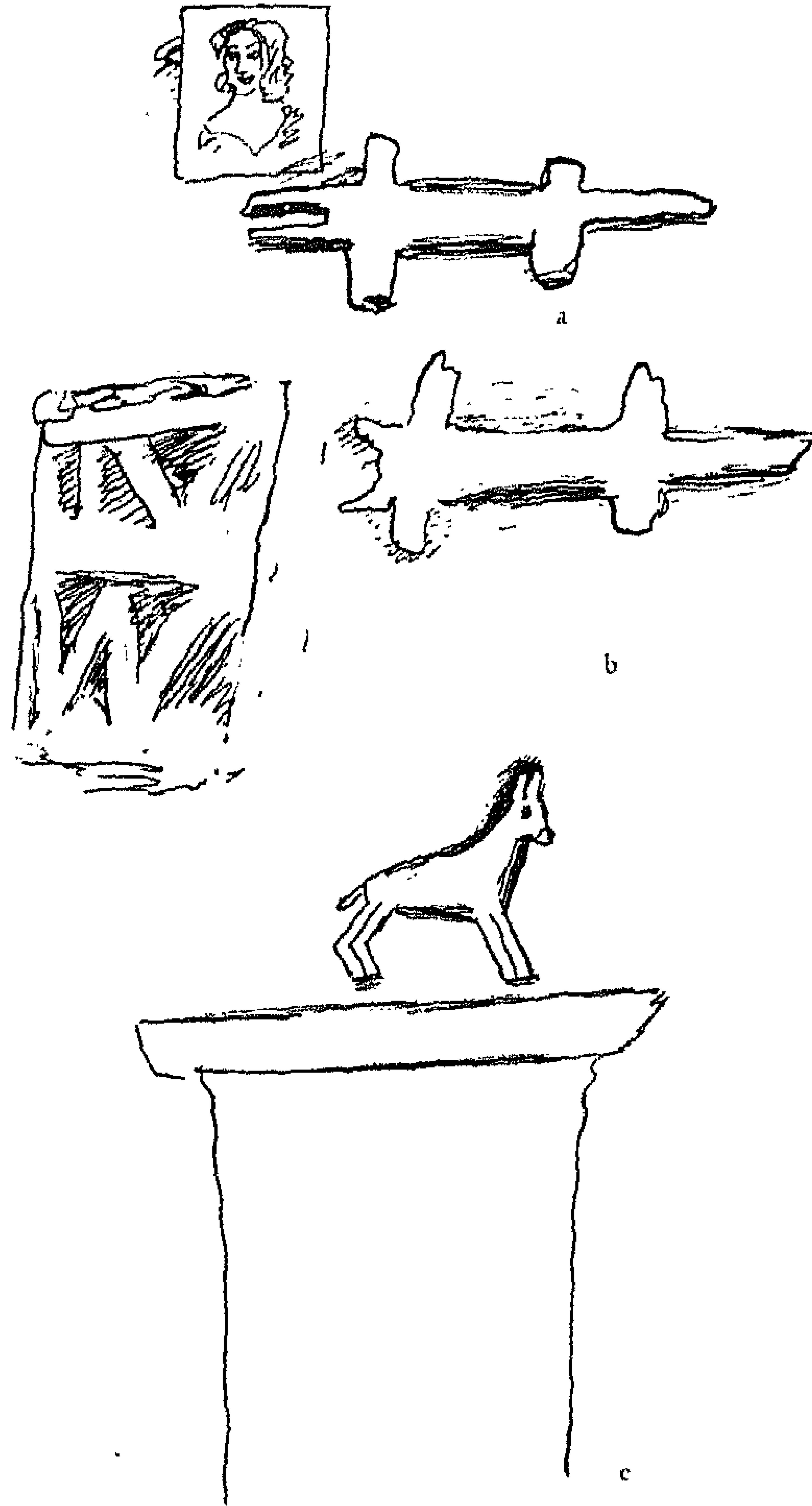
المزخرفون المحترفون شمال وادى حلفا

لم تكن المناطق التى تحوى العدد الأكبر من الزخرفة التى أنتجها المحترفون، أى جمى وأشكيت ودبيرة شرق وأرقين – تبعد كثيراً عن وادى حلفا ؛ حيث المناطق التى كانت لها بشكل معتاد تسهيلات جيدة للمواصلات ، ومن ثم يمكنها أن تكون على اتصال سهل كل منها بالآخر . وكانت جمى وأشكيت ودبيرة على الضفة الشرقية للنيل؛ حيث كانت شاحنات السوق تنقل القرويين إلى ومن وادى حلفا وجاراتها عموديات الضفة الشرقية ، وتمتعت أرقين الواقعة على الضفة الغربية بحافلة يومية تعمل حتى الضفة الواقعة مقابل مركز مدينة حلفا؛ حيث تحمل عبارة الناس عبر النهر ، وكانت دبيرة غرب وسرة غرب وشمال أرقين أقل حظـاً وخارج أى مجرى ثقافى رئيس مع الأجزاء الاخرى . والضفة الغربية للنيل مستودع كبير لهبوب الرمال الصحراوية بواسطة الرياح الشمالية . وكان من الصعب الحفاظ على الطرق نظيفة أو لمنع السيارات من أن تغرز فى الرمال ، وفيما وراء نطاق حافلة غرب حلفا أرقين ، فإن المواصلات بين شرق ضفتى النيل وغربها، كانت تتم بواسطة المراكب الشراعية. وفى هذا الإقليم المحروم من وسائل الاتصال، لم تكن هناك تقريباً زخارف من صنع فنانين محترفين ، وكانت فرس متصلة بالضفة الشرقية للنيل عن طريق عبارة منتظمة؛ ومن ثم أتيحت لها وسائل اتصال سهلة وميسورة وتبادل الأفكار مع سكان الضفة الشرقية أكثر من سرة غرب ودبيرة غرب الواقعتين إلى الجنوب منها ؛ لذا لفرس غرب زخارف أكثر ، ولكن ليست كثيرة كما فى جمى وأشكيت ودبيرة على الضفة الشرقية فى

الجانب نفسه الذى به مركز مدينة حلفا أو أرقين ، وافتقر مركز مدينة حلفا إلى زخرفة النحت الطينى البارز. لقد كانت المنازل مبنية - بالدرجة الأولى - بالطوب، وتحاكى مبانى أوروبا الغربية .

وكان النحت الطينى البارز المعقد الذى كان طبق الأصل لما هو فى منطقة وادى حلفا قد بدأ فى العشرينيات عن طريق رجال كانوا مليسى مبانٍ . وهناك دليل أيضًا على أن زخرفة النحت الطينى البارز المبكر الذى كان فى شمال وادى حلفا أنتجه صاحب المنزل أو البناء ، وحتى وقت قريب كان هذا هو الوضع أيضًا فى الجنوب الأقصى ، وكان هناك تقليد قديم يقضى بتمييز جدران المنزل بحيوانات متوحشة صغيرة منفذة بنحت طينى بارز. وكانت الحيوانات المقصودة فى العادة هى التماسيح ، ومع ذلك فإن سائقًا نوبيًا كان يعمل فى مفوضية حلفا للتهجير عمره ما بين الستين والسبعين قال إنه يتذكر أنه عندما كان طفلاً كان منزل جده مزخرفًا بتشكيلة كبيرة من المخلوقات؛ فقد كانت هناك تماسيح وضباع وثعالب وحمام وأسماك وعقارب وثعابين ، وكل أنواع الحيوانات ذات القرون، وقليل من هذه التشكيلة يمكن رؤيتها الآن . وقد كان فى فرس غرب حيوان صغير فوق مدخل داخلى ربما كان ضبعًا (شكل ٣١ج)، وقد ظهرت بشكل متفرق جنوبى الشلال الثانى تماسيح طينية صغيرة تم تشكيلها كصليب مزدوج، كما لو كانت تشاهد من أعلى (شكل ٣١أ ، ب)[1] ويقال إن العقارب المصنوعة من الطين كانت تصنع منذ أعوام مضت فى دبيرة غرب[2] . وبالرغم من أنه يقال إن ثعابين دبيرة كانت تصنعها النساء؛ فإن صاحب المنزل - فى معظم الحالات - كان هو الذى يضيف أشكال الحيوانات المنحوتة فى الطين . وفى زمن أحدث كان يقوم بصنعها المُجصص والبنَّاء بطلب من صاحب الدار . ومن المشوق أنه لا يوجد ذكر للأسود بعد أن أصبحت الأسود مهمة جدًا فى النحت الطينى الذى صنع فيما بعد .

وبصرف النظر عن التلميحات بأن المنازل قبل عام ١٩٢٠ كانت مزخرفة بالحيوانات المنحوتة فى الطين ، فقد كانت هناك ذكرى قليلة عن الزخارف الأخرى التى صنعت فى ذلك التاريخ فيما عدا ما كان منها لتصميمات الأطباق وما يسمى " بفن المرأة " الذى لم



شكل (٣١)

(أ) الدويشـات ، *ملك الناصـر نرى* : نحت طينى بارز لتـمسـاح طوله ٤٢ بوصـة فى حـجـرة جلوس الرجال .

(ب) الدويشات ، أمبكول ، *أنقسا* : تمثال طينى صغير لتمساح على يسار المدخل، من عمل المزارع عبد *الرحيم* مختار *الذى* عمل كمليس لبعض الوقت "part- time" . وكان عمره ٢٥ عامًا فى عام ١٩٦٤ ، ولم يذهب *إلى* المدرسة أبدًا.

(ج) فرس غرب : نحت طينى لحيوان صغير ، يبدو أنه ضبع ، فوق مدخل فى فناء .

يكن نحتًا بارزًا ، لقد كانت المعلومات التى حصلنا عليها محدودة بشكل كبير فى دبيرة على الضفة الشرقية للنيل .

" لم تكن المنازل الأقدم - تلك التى للجد مزخرفة بالضرورة بالأطباق - ولم تكن هناك زخرفة جصية ولا مجصص محترف ، ولا كان المالك يفعل ذلك ، وقد كان التجصيص يتم - فى البداية - بواسطة السيد ، وفيما بعد بدءوا يستخدمون " المحارة " .

" إنه يتذكر أن المنازل القديمة كانت صغيرة جدًا وغير مزخرفة ، ومع ذلك فقد كانت مزخرفة بالصحون ". " يتذكر الرجال ما بين الخمسين والستين أنه عندما ولدوا كانت هناك صحون ، ولكنها كانت أقل ." كانت فى منزله زخرفة لم يكن يحبها ولكن فى عام ١٩١٣ - ١٩١٤ طلبت سيدة المنزل وضع الصحون، وعند عودته (من مصر) وجد أن كل أطباق فناجين الشاى مفقودة "." وهم يتذكرون أن المنازل الأقدم كانت أقل زخرفة ، لقد كانت صغيرة ، ولم تكن جدرانها عالية كما هى الآن ، وكانت قوية البنيان، لكنها كانت فقيرة الزخرفة. ويتذكر والد صاحب المنزل - حسين هيكل - أنه فى عام ١٩١٤ كان منزله مزخرفًا بالصحون وبنحت بارز صغير ." لم يكونوا يملكون فى البداية الطلاء الأبيض (النحت البارز المحفور فى الجير الأبيض) وكان البناءون يضعون الأطباق وحدها فى الخارج ".

" لقد بدأت الزخرفة فى عام ١٨٩٦ ؛ عندما كان هناك نوع من التخصص أو تقسيم عمل البناء ما بين البناء وشخص آخر يقوم بتلبيس الحائط ، والأعمال الأخرى ، وفى الوقت نفسه تقريبًا ، ظهرت أطباق الصينى التى استخدمتها النساء . غير أنه قبل الأطباق كانت النساء يستخدمن أصدافًا كبيرة ذات أشكال مختلفة ، وظهرت الأطباق مع الأوربيين بعد غزوهم للمنطقة ، أما قبل ذلك فقد كان الناس يستخدمون أطباقًا من التربة الحمراء يضعونها فوق الحائط وليس على الحائط ، وكانوا يضعون أشياء أخرى عديدة على الحائط كالأطباق الخشبية ، وعندما كانت المرأة تضع طفلاً، فقد كانوا يضعون علامة الصليب على الحائط فوق رأسه وراية على سطح البيت ؛ وكان القصد من كل هذه الزخارف هو صرف انتباه الزوار عن البيت " .

رويت هذه المعلومات فى لقاء مع العمدة صالحين عمدة دبيرة وبعض الوجهاء المحليين، بالإضافة إلى معلومات إضافية ثم الحصول عليها من أرقين وأشكيت :

" ورث صانع الأقفال أحمد سليمان – عمره ما بين الخامسة والخمسين والسابعة والخمسين – صناعة الأقفال من والده وجده، ولكن الأقفال التى صنعها والده فى البداية كانت غير مزخرفة كما هى الآن ، وكان الباب فى ذلك الوقت خشبيًا خشنًا جدًا وصغيرًا، وكانت مداخل المنزل غير مزخرفة . ومؤخرًا رغبوا فى زخرفة الأقفال لتتمشى مع الزخرفة الجميلة .(من أرقين) .

" وقبل أحمد بتول، قام مجصص يدعى جوهر بصناعة زخرفة صغيرة لمساعدة السيدات . وكان المنزل مزخرفًا بفن النساء فقط ، فى الوقت الذى جاءت فيه ربة الدار إلى النوبة من مصر فى عام ١٩٢٤ ، وطلب من أحمد بتول التجصيص والزخرفة فى عام ١٩٣٠ ، وحسن عربى فى عام ١٩٤٥ (من أرقين) وربما يقال إن فن زخرفة النحت البارز شمال وادى حلفا بدأ مع أحمد بتول (ملحق ب رقم ٣). لقد جسد عمله كل الزخرفة التى أنجزت فى العشرينيات والثلاثينيات (أشكال ٣٢ ، ٣٣) برغم أنه كان هناك مزخرفون آخرون يمارسون العمل فى ذلك الوقت. لقد نسخ هؤلاء الآخرون وأتقنوا تصميماته ، وكان أكثرهم أصالة بلا شك ،جابر باب الخير (ملحق ب رقم ٤) وتلميذه حسن عربى (ملحق ب رقم ٦) الذى خلف كلاً من بتول وجابر الذى أدخل ابتكارات جديدة نشرت ووسعت التقنية. وستتم دراسة هؤلاء الفنانين الكبار ومدارسهم طبقًا للترتيب الزمنى .

يقال إن أحمد بتول ولد فى شمال بلانة فى النوبة المصرية عام ١٩١٢، وتوفى عام ١٩٥٥ ، وفى وقت ما قبل بلوغه سن العاشرة رحلت الأسرة إلى أرقين فى السودان ؛ حيث ولد أخوه عبده فى عام ١٩٢٢ . وإذا ما اعتبرنا تاريخ ميلاده الذى أمدنا به أخوه صحيحًا ، فهذا يعنى أنه بدأ فى الزخرفة وعمره حوالى خمسة عشر عامًا ؛ نظرًا إلى أن أوائل الزخارف التى وجدت له ترجع إلى تاريخ مبكر لحوالى عام ١٩٢٧ (شكل ٣٢ أ ، و). وبحلول عام ١٩٥٠، عندما كان عمره نحو ثمانية وثلاثين عامًا كان قد حل محله

آخرون فى الميدان، ومن ثم لم يعد يعمل. وربما كان تاريخ ميلاده غير صحيح ، إذ يقال إنه كان فى الخمسينيات عندما توفى ، وإن عمره كان أكثر من عشر سنوات عندما جاء إلى أرقين .

لقد تعلم أحمد بتول كل ما عرفه عن التجصيص فى السودان ، ويفترض أنه تعلم من البنَّاء صالح ميرغنى الذى يعتقد أنه دنقلاوى ، وهو الذى وظف بتول فى سن مبكرة ، وكان عمل التجصيص هو العمل بالطين . وكان الطين المستخدم مكونًا من طمى النيل وروث الحمير والرمل . إذ كان يعتقد أن روث الحمير يجعل السطح أقوى ويصمد ضد الماء. وكان يستخدم الروث فى النوبة بنسب صغيرة إلى الرمل المخلوط معه عما كان يستخدم فى وسط السودان؛ حيث تكثر الأمطار. ويبذل الناس جهوداً كبيرة لجعل جدران منازلهم تصمد ضد المطر . ويُترك الخليط المكون من الطمى والروث والرمل والماء لعدة أيام إلى أن يصل الترسيب إلى القوام المطلوب، وعندها يتم طرد الماء؛ ومن ثم يصبح الخليط جاهزًا لبسطه فوق الجدران الخشنة. وكان يتم قبل العشرينيات وضع طبقة واحدة فقط فى المكان المراد وضع الأطباق فيه. ولكن أصبحت تضاف فيما بعد طبقة ثانية إلى الأجزاء المحددة من الحائط الذى سيتم النحت البارز فيه وتوضع الأطباق ، وكانت تنشر كمية صغيرة من مادة لزجة لتثبيتها فى المكان (كما وصف فى أشكيت) . طلبت النساء من المجصص الزخرفة وتثبيت الأطباق ، وقد حصل على مبلغ إضافى نظير وضع الأطباق، واستخدم كمية قليلة من الأسمنت لتثبيتها داخل الطين ، و كان يستخدم الطين عندما لا يكون الأسمنت موجوداً .

" لقد ثبت المجصص الأطباق داخل الحائط باستخدام رمل ناعم ذى لون أصفر أو أصفر باهت كان يتم الحصول عليه من مجارى السيول فى الصحراء. وكانت هذه السيول تأتى كل عدة سنوات، ويقوم الأولاد بجمع الطين الغليظ الذى يسهل تشكيله والجيد للتثبيت"[٣] .

وفى الوقت الذى بدأ فيه أحمد بتول العمل ، أصبح عمل المجصص – وليس البناء – هو تثبيت الأطباق أو الصحون داخل الحوائط الطينية ، عندما كانت النساء تطلب

عمل ذلك ، وكان أول ابتكار وتجديد قام به أحمد بتول، هو أنه لم يثبت فقط الأطباق، ولكنه عرض أن يقوم بإجراء بعض الزخارف الخاصة من النحت الطينى البارز حول تلك الأطباق، موفراً بذلك عدم اضطرار النساء للزخرفة بالرسم. وهناك اتفاق عام على أن نحت أحمد بتول البارز حل محل رسم النساء فى هذه المناطق فى أرقين ودبيرة شرق ، وأشكيت. وكان هذا العمل من أوائل الزخارف بالنحت الطينى . وغدا أحمد بتول أول من عمل الزخرفة فى المنطقة، وخلفه كل الآخرين. لقد كانت النساء فى الماضى هن اللواتى يقمن بالزخرفة، وكان مجرد تلييس (تجصيص). وجاء أحمد بتول من بلانة فى مصر العليا وفيها بدأ عمله. لقد اعتادت النساء الرسم بالألوان التى كن يجلبنها من الجبال ، وعندما جاء أحمد بتول من بلانة وبدأ عمله، ضحك بعض الناس عليه وانتقدوه على اعتبار أن هذا من عمل النساء (فى أرقين) . لقد كان أحمد بتول صغيراً جداً عندما بدأ العمل فى الزخرفة فى ذلك الوقت (١٩٢٧) وهو أول رجل بدأ الزخرفة ، وكان يعيش فى كل من أرقين ودبيرة شرق وكانت له زوجتان ، كل واحدة فى مكان. وكانت معظم أعماله الأولى فى أرقين (من دبيرة شرق) .

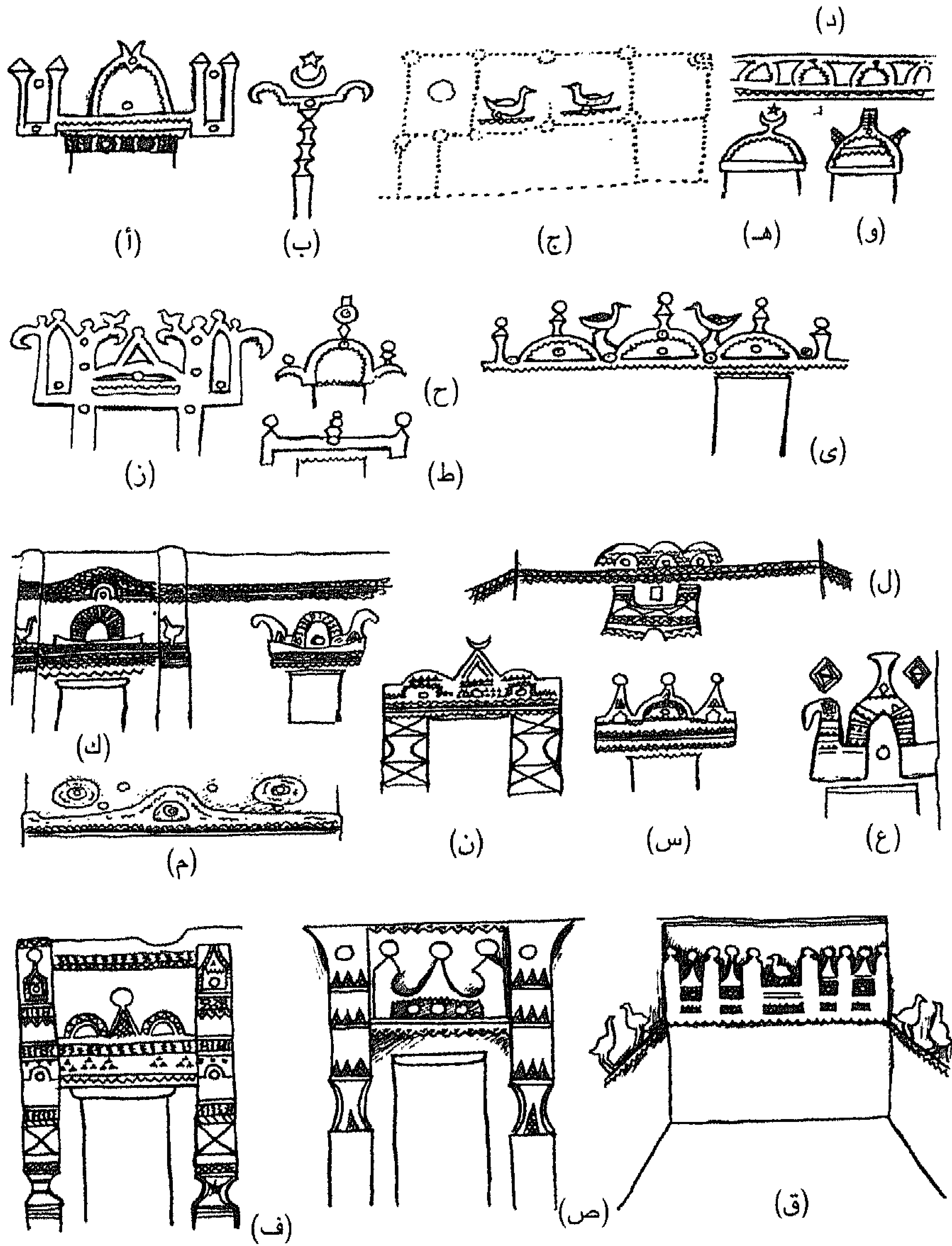
كانت النساء قبل أحمد بتول هن اللواتى يقمن بزخرفة المنازل، وكان هو الشخص الذى اعتاد أن يرسم مع التلييس تمساحًا صغيراً فوق الباب؛ لطرد العين الشريرة، كما وضعت القرون أيضاً فوق الباب، وكان يتم – فى بعض الأحيان – تنفيذها بالطين. (من دبيرة شرق) .

وربما يلاحظ أن رسم النساء الواضح فى عام ١٩٦٤ كان ينفذ داخل المنزل – عادة فى الغرف التى تتم فيها شعائر الزواج – ولم يكن هناك سوى القليل الذى يشاهد فوق واجهات المبانى ، وهكذا فإن الإصرار على أن تصميمات أحمد بتول من النحت البارز قد حلت محل زخرفة النساء، ربما يبدو غريباً؛ لانه بالرغم من العديد من النحت البارز الذى قام به فى غرف جلوس الرجال أو الديوان (شكل ٣٢ج ، ل ، م ، وشكل ٣٣ ب ، هـ) فإن مساعيه الرئيسة كانت قد خصصت لخارج المنزل (شكل ٣٢ ، أ ، ز، ك ، ق ، ص ، وشكل ٣٣ أ ، د ، و ، ط) والآن ففى دبيرة غرب وسرة غرب؛ إذ لم تُسبغ

أبداً زخرفة النحت البارز الذى كان يقوم به المحترفون أى أهمية على فن النساء، فإن النساء لم يضعن فقط الأطباق فوق المداخل الخارجية ، بل رسمن أيضًا حواشى الباب بالألوان الترابية فى شكل مختلف عن رسم النساء من النموذج ب (شكل ٢٣ ن ، س) .

ومن المحتمل جداً أن بعض تلك العادات أيضًا فى سرة شرق ودبيرة شرق وأشكيت وأرقين ، حلت محلها تصميمات من النحت البارز من النوع الذى صنعه بتول، والتى كانت – فى البداية – فى عام ١٩٢٧ – تشكل قمة مركزية أو قبة تحيط بها أشكال رأسية أو حنيات (شكل ٣٢ أ ، ز) حددت الأشكال المميزة لرسم النساء من النموذج ب (شكل ٢٣) .

ويبرز التسلسل الزمنى لأسلوب بتول أن عمله المبكر لم يكن يظهر بوضوح على أنه اقتباس للموتيفات التى استخدمتها النساء ، بل أيضًا التفاعل الواضح الذى لا لبس فيه بين فن النساء والمجصص . كان النحت البارز الذى أنجز فى عام ١٩٢٧ – أقدم ما عرف من عمله ، وهو منزل فى دبيرة حلة هما طاير ، الذى كان قد بنى وزخرف فى عام ١٩٢٧ ، وبه تاريخ منحوت على عتبة الباب (شكل ٣٢أ) وكان عملاً غير متقن تمامًا ، بطين غير مزخرف دون سطح من الجير الأبيض ، وقد افتقر إلى الجمال، وبدا كأنه من عمل مبتدئ، وكان يعلو أحد الأقواس التى تتوج المداخل هلال مرفوع على عمود (شكل ٣٢ هـ). ومن المؤكد أن هذا الشكل مقتبس من رسم النساء من النموذج ب (شكل ٢٣ ، ز ، ر ، ت) كما كان هناك شكل آخر صممه بتول بخطوط عمودية على كل جانب (شكل ٣٢أ) وكان مع ذلك الشكل خطان عموديان بدلاً من خط واحد. ولم تمتد هذه الخطوط العمودية حتى الأرض على أى من جانبى الباب ، ولا يمكن رؤيتها على أنها أعمدة منقوشة تحيط بالمدخل الذى أصبح فيما بعد التصميم الخاص بالنحت البارز لبتول خلال الثلاثينيات (شكل ٣٣ د ، و). وكانت الغرف الداخلية تميز بالشريط الأفقى المزخرف للقباب المتكررة (شكل ٣٢د) الذى كان الصفة المميزة الرئيسة لرسم النساء من النموذج ب ، ومع ذلك فبدلاً من أن ترتفع فوق



شكل (٣٢)

زخرفة من عمل أحمد بتول فى تسلسل زمنى : ١٩٢٧ – ١٩٣٥ .

(أ ، و) دبيرة شرق بحلة حاكما كير ، ١٩٢٧ .

(أ) مدخل غربى ، تاريخه ١٩٢٧ ، على عتبة باب منحوت .

(ب) بوابة غربية ، عمود منقوش ، هلال ونجمة .

(ج) حائط جنوبى، ديوان، صدف مغروز. من عمل النساء . طيور من إنجاز بتول .

(د) حائط شرقى ، حجرة داخلية بعيداً عن الفناء الرئيس ، إفريز .

(هـ ، و) نوافذ من الغرفة الداخلية التى فى " د". تطل على الفناء .

(ز ، ى) أرقين ، حوالى عام ١٩٢٧ . عمل مبكر لبتول فى أرقين .

(ح) مدخل شرقى .

(ط) مداخل أفنية .

(ى) حائط ومدخل شرقى يربط غرفتين داخليتين.

(ك ، ع) سرة شرق ، حلة سنكات . منزلان – حوالى عام ١٩٢٨ .

(ل) مدخل غربى ، لمنزل رقم ١ .

(م) حائط جنوبى – ديوان المنزل رقم ٢ . صحون و مرآة مغروزة .

(ن) حائط جنوبى ، ديوان بمنزل رقم ١ .

(س) مدخل فناء ، منزل رقم ١ .

(ع) مدخل من الدهليز إلى الفناء، منزل رقم ٢ .

(ف) دبيرة شرق ، هسا : مدخل جنوبى ،١٩٣٠ .

(ص) أرقين ، حلة توراو : مدخل شرقى – ١٩٣٤ – ١٩٣٥ .

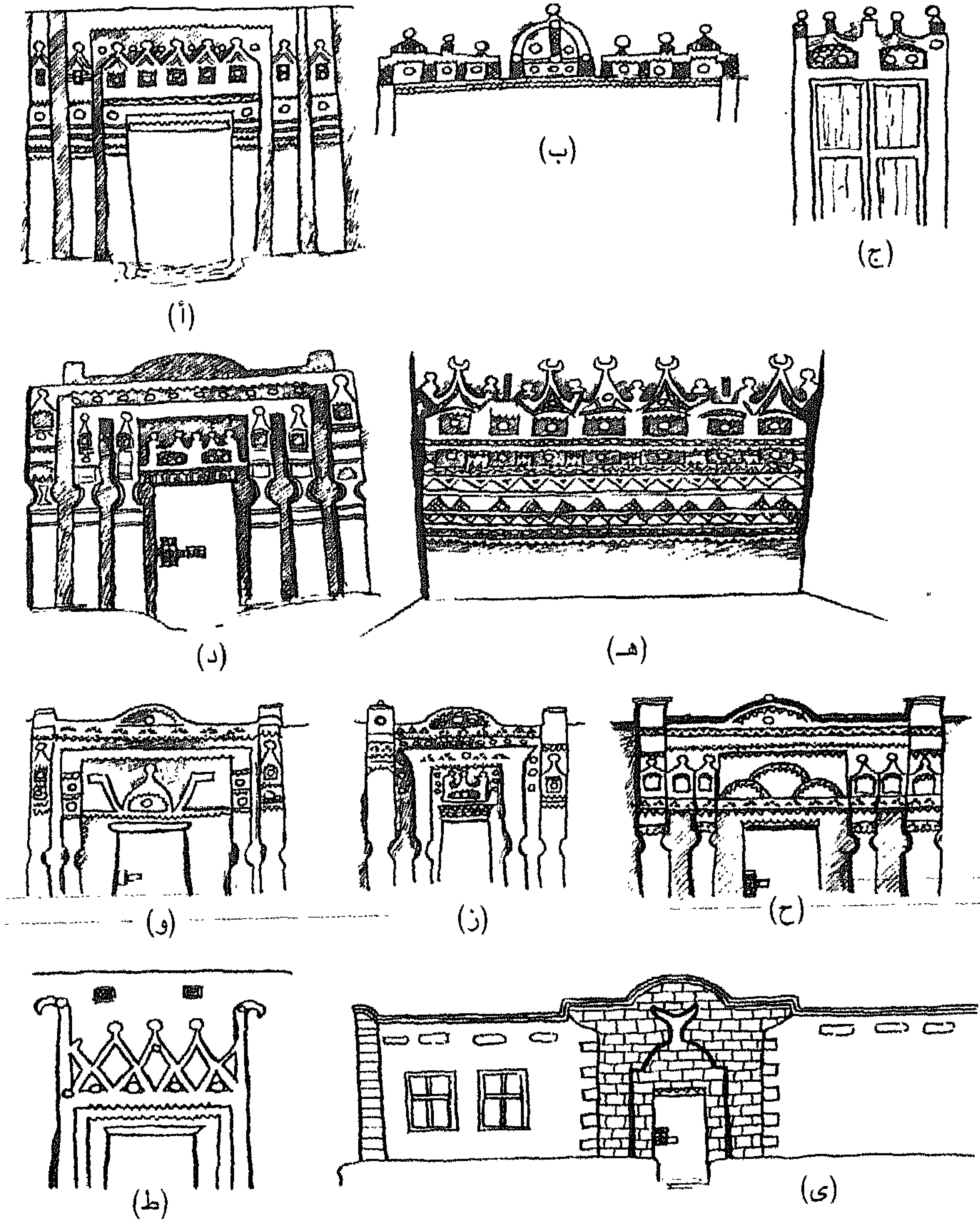
(ق) دبيرة شرق ، هسا ، كمجانا : ديوان ، الحوائط الشرقية والجنوبية والغربية ١٩٣٣ .

الشريط مثل رسم النساء ، فإن القباب كانت توضع فوقها مظهرة ابتكار تصميمات جديدة تتوج الأشكال القديمة الواحدة فوق الأخرى التى كانت تميز دائمًا عمل بتول ، وقد وجد بعض من فن النساء فى هذا المنزل، واتخذ شكل إفريز من الأصداف النيلية الصغيرة رسمت فى الديوان (شكل ٣٢ج) وقد أدخل فى وسط هذا الإفريز زوجان من الطيور صُوِّرا فى نحت طينى بارز ، يقفان على خطوط أرضية متعرجة، أصبحت عماد أسلوب بتول فيما بعد (شكل ٣٢ ك ، ق) وربما كان الإفريز قد تشكل بعمل النساء مع بتول ؛ إذ إن كلتا التقنيتين – النحت البارز ونمط الصدف – كان من الضرورى رسمه والحائط لا يزال لينًا .

وفى العشرينيات لم يكن بتول يتقاضى أجرًا على زخرفته البارزة التى رسمها خدمة لربة المنزل . وبحلول عام ١٩٣١ ، تقاضى على نحته البارز أجرًا إضافيًا أكثر مما كان يتقاضاه لتجصيص المنزل (ملحق ب رقم ٣) وفى الوقت نفسه تغير بسرعة أسلوب بتول بحلول الثلاثينيات ؛ إذ طور سلسلة من الصيغ الزخرفية المرتكزة على مضاعفة الأقواس والقمم التى ترتكز على خط القاعدة الأفقى . وكان اشتقاقها يشكل مظهرًا كاذبًا من رسم النساء، من النموذج " ب " ؛ حيث كان بتول فى عام ١٩٢٨ قد احتفظ بالأقواس البسيطة التى استخدمتها النساء وأتقنها بتغطية السطح بالعديد من الأشرطة المتعرجة (شكل ٣٢ ك – ن) ولكنه فى الثلاثينيات عدل شكل القوس تمامًا باستبدال القوس المستدير بسلسلة رائعة من الحواف الناتئة بين الأعمدة التى يتوجها عقد (لوحة ٣٨ ، وشكل ٣٢ ق ، وشكل ٣٣ ج ، هـ) وكان القوس المستدير قد احتفظ به من أجل الجزء الداخلى للحافة الناتئة (شكل ٣٣ ج ، ز) واستخدمت الحواف الناتئة هذه فى أحد المداخل (لوحه ٣٨ ، شكل ٣٣ ، أ) حيث كانت تكفى – فى السابق – حافة واحدة (شكل ٣٢ ز) كما عملت أيضًا كشريط فى الديوان (شكل ٣٣ج) حيث جعلها السطح الأبيض تبرز كصورة شبكية بارزة. وكان هذا المشهد يظهر مرئيًا حتى بالنسبة إلى شخص ابتعد لتوه عن ضوء الشمس الساطعة إلى داخل الفناء، ونظر إلى حائط الديوان الذى لا يتخلله سوى ضوء خافت .

لقد ظهر استخدام بتول للعمود المنقوش كتطور متميز فى أوائل الثلاثينيات ، لقد كان هناك فى منزل فى دبيرة فى عام ١٩٢٧ نوعان من الأعمدة المنقوشة ، أحدهما كان خطوطًا عمودية بسيطة على كلا جانبى قوس المدخل (شكل ٣٢ أ) والآخر الذى كان مجرد عمود مكرر على جانب الحائط ليس بعيدًا من الباب (شكل٣٢ ب) لقد كان هذا العمود غريبًا تمامًا، وكان شكله الذى لم يستخدمه بتول بعد ذلك أبدًا مكونًا من وحدات مقعرة مكدسة فوق بعضها تنتهى بحنيات تشبه الخطاطيف، فوقها هلال ونجمة. لقد كانت موحية بشكل شاذ لنوع معين من النصب التذكارية وجد فى المناطق النيلية الجنوبية فى السودان: العلامات الجنائزية أو"عصى الحساب" عند قبيلة "البنجو"؛ حيث تدل كل وحدة على حيوان تم ذبحه، ومن ثم تمثل سمة تضاف إلى رصيد المتوفى(٤) . وكانت تعلو "عصى الحساب" "لدى البانجو" – فى الغالب – قرون الحيوان. وبصرف النظر عن الجهة التى حصل منها بتول على هذا الموتيف، فإنه لم يحتفظ به لمدة طويلة على الرغم من ظهور تصميمات بسيطة منها فى عمله المتأخر. لقد أحاطت فى الثلاثينيات مداخله الخارجية أكثر من ثلاثة أعمدة منقوشة على كل جانب ، متصلة – فى بعض الأحيان – فى القمة لتشكل نوعًا من الصندوق الذى يحيط بالباب – (لوحة ٣٨، شكل ٣٣ ، د، و ـ ح) وكان للأعمدة الجانبية من ذات النوع الذى يعلو الباب – ركبت فوقها – محققة نوعًا من النافذة المزيفة أو تأثير المشكاة .(لوحة ٣٨ ، ٣٩). وتحت هذه "النوافذ" مباشرة قدم كل عمود تجويفًا واحدًا يشبه خطًا افتراضيًا للخصر تم قطعه (شكل ٣٣ د ،و–ع) وقد يرى هذا التفصيل على أنه مستمد من العمود المفرد الذى كان فى عمله فى عام ١٩٢٧ . وأن التجاويف الثلاثة قد اختصرت إلى تجويف واحد . وقد استخدم بتول فى زخرفتة المتأخرة جدًا فى أشكيت تجويفين فى كل عمود بدلاً من تجويف واحد (لوحة ٤٠) .

وفى عام ١٩٢٨ ، أدخل بتول نحتًا على السطح الطينى يشبه تقليد الطوب أو الحجر (لوحة ٤١) ولم يكن هذا جزءا مهمًا أبدًا لفنه، برغم أنه عاد إليه فى عمله الأخير (٣٣ى) ومع ذلك فقد كانت دائمًا شائعة مع زهوره التى وجد أنها كانت سهلة التنفيذ. وفى أواخر الأربعينيات والخمسينيات قام الفنانون الأصغر سنًا بزخرفة واجهات



شكل (٣٣)

زخرفة من إنجاز أحمد بتول، من عام ١٩٣٠ حتى حوالى عام ١٩٥٠ .

(أ ، ج) دبيرة شرق ، هسا ، هيا : أوائل الثلاثينيات .

(أ) مدخل شرقى.

(ب) حائط جنوبى ، ديوان .

(ج) مدخل من الدهليز إلى المندرة.

(د ، هـ) دبيرة شرق . منتصف الثلاثينيات . جير أبيض على الطين .

(د) مدخل غربى.

(هـ) ديوان : مدخل جنوبى.

(و) أرقين : مدخل شرقى – ١٩٣٧ ـ جير أبيض على الطين .

(ز) أرقين : مدخل شرقى ١٩٣٧، جير أبيض على الطين.

(ح) أرقين : مدخل شرقى، قبل عام ١٩٤٦، طلى حديثًا باللون الأزرق والأبيض والكريم.

(ط) أرقين ، حلة فورنارتى : نحت طينى غير ملون ، بصحون مغروزة .

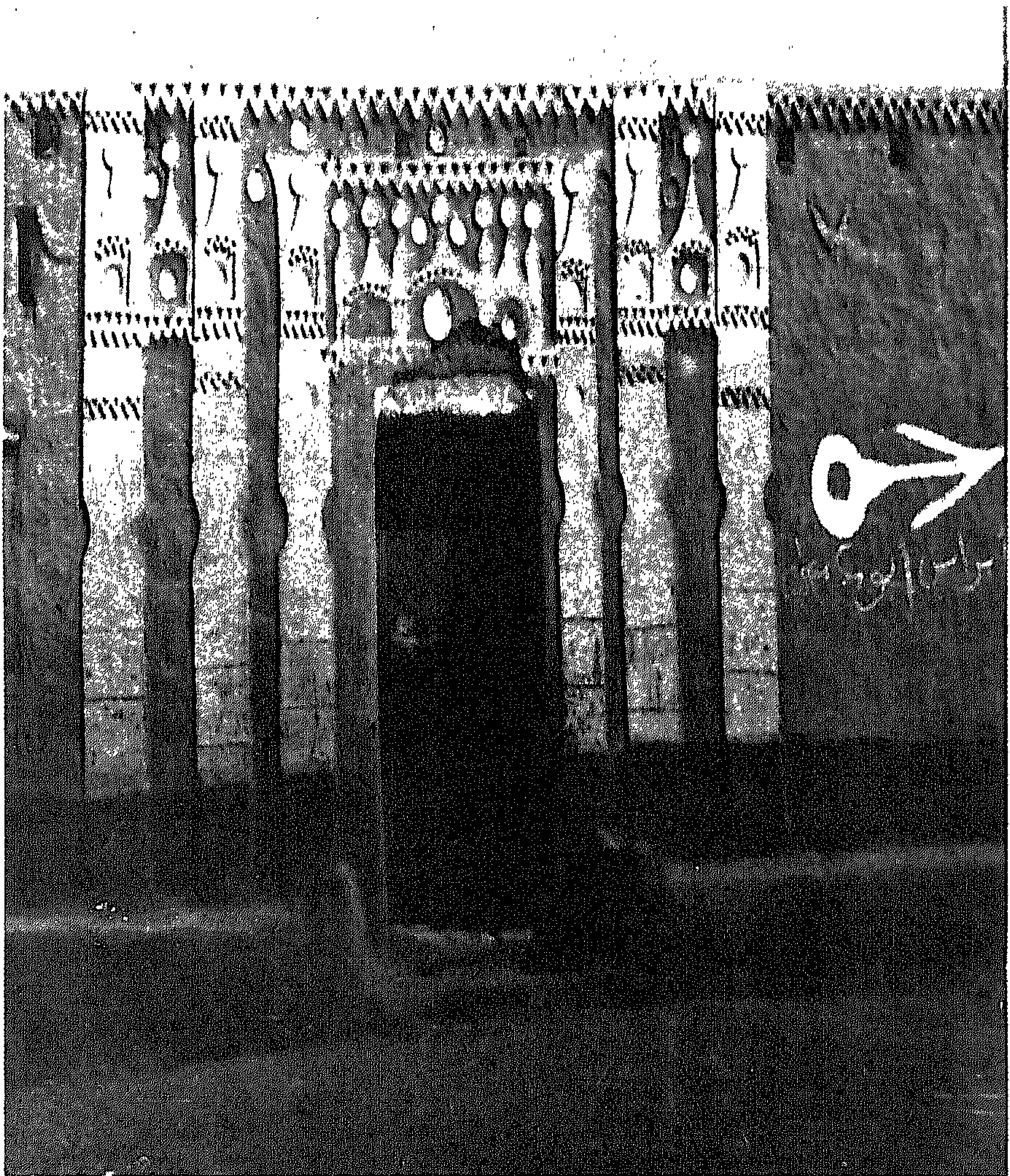
(ى) أرقين، حلة سرا وأركى : بوابة شرقية، طلاء رمادى على الطين . آخر أعمال بتول فى أرقين، حوالى عام ١٩٥٠ .

المبانى بتقليد النحت الحجرى لأبعاد كل أنواع التصميم الأخرى. وصنع طباخ فى أرقين – كان يعمل فى وادى حلفا يدعى مكى – عدداً من المداخل من هذا النوع دون إلهام من أحد . لقد كان التصميم شائعًا بشكل خاص لحواشى المدخل التى كانت مرسومة ، ولم تكن منحوتة . والتقط كسبانة حسن طفول الذى كان يعمل بناءً فى سرس ، الفكرة عندما عمل فى حلفا نفسها فى عام ١٩٥٥ ، وعاد بها إلى حلة بشنقى فى سرس ، سمنة؛ حيث استخدمها لزخرفة منزله برسم حواشى الباب بالألوان السوداء والحمراء والصفراء والخضراء (لوحة ٤٢) .

وفى كل أعوام الثلاثينيات، خضع التقييد بنمط النحت البارز – إلى حد ما – لمقدار المبلغ الذى سيتقاضاه الفنان ، ولدى رغبته فى إرضاء مخدومه، ولكن بشكل رئيس على عدد من الموارد التى يوفرها صاحب المنزل للتصميم. وكان التصميم جوهرياً عبارة عن طوق لنشر الصحون التى استخدمت بأعداد كبيرة فى منتصف الثلاثينيات؛ حيث كان يظهر على واجهة المبنى الواحد مابين عشرين وأربعين صحنًا (لوحة ٣٩) وفى أواخر الثلاثينيات طور الفنانون نوعًا مختلفـًا من التعقيد فى التصميم الذى كانوا يصنعونة، وذلك بإضافة نموذج من الخطوط أو النقط ذات الشكل الهندسى، بدلاً من مضاعفة عدد الصحون. كما أن أساليب معينة لإتقان السطح الذى كان يستخدم لبناء وحدة تصميم معقد، كانت من اختراع بتول ، ومرة أخرى ، قام بنسخها الفنانون الثانويون الذين قلدوه .

ومن عام ١٩٢٨ ، فلاحقًا ، استخدام بتول أداة مثلثة الشكل لإزالة الأجزاء الداخلية للحاشية المتعرجة (شكل ٣٣ و – ح) كما كانت تستخدم هذه الأداة المثلثة لجعل السطح غير المزخرف مفعمًا بالحيوية؛ وذلك بنشر المثلثات فوق بعضها فى مجموعات مكونة من ثلاثة مثلثات (لوحة ٤١، ٤٣) كما استخدم الميل نحو المجموعات المكونة من المثلثات المجوفة التى استعملت لإتقان السطح، الذى يبدو أنه اشتق من نوع من شكل الطوب المخرم الذى يشاهد على الجدران فى كل أنحاء النوبة ، فى كل من مصر والسودان (شكل ١٢٥ا، د). إن الاشكال المصنوعة بوضع الطوب المجفف فى

الشمس أحدهما قبالة الآخر لتشكل صفًا من الحوافّ الناتئة على قمة الطبقة السطحية للطوب الذى تم صفه، استخدمت على طول قمم الجدران ولسد النوافذ. كما أن الفراغات مثلثة الشكل التى استخدمها أحمد بتول فى تصميم النحت البارز، نسخها ثلاثة فنانين ثانويين كانوا يعملون طبقًا لأسلوب بتول :خميس من الجنوب (ملحق رقم٥) وبابكر المنصورى (ملحق ب رقم ١٩) وعبد العزيز الأمين من سكوت (كوشة) الذى مات صغيراً (ملحق رقم ١٣) وخميس وحده هو الذى وضع المثلثات فى عدد من الترتيبات المتنوعة (لوحة ٤٥). بينما تبع كل من عبد العزيز الأمين وبابكر المنصورى بشكل يتسم بالتقليد والمحاكاة نمط بتول فى وضع المثلثات فى مجموعات من ثلاث. ومن بين هؤلاء الفنانين، كان عبد العزيز الأمين أكثرهم أصالة؛ لأنه أضاف أسلوبًا حرًا لرسم النحت، وذلك بإبراز علامته الشخصية المتميزة وهى العلم المزدوج (شكل ٣٤ ب) كما ابتكر أيضًا أشكالاً معينة شبه مجسمة استخدمها لتغير شكل النحت البارز (شكل ٣٤أ ، ب) وبدأ بتول بين عامى ١٩٢٨ و١٩٣٥ فى ملء سطح تصميمات نحته البارز بمناطق من الخطوط المخدوشة خفيفًا، مشكلاً بذلك نوعًا من التظليل المتقاطع (شكل ٣٣ ب، هـ) وفى الوقت نفسه أدخل الأسود التى تحمل سيوفًا(لوحات ٤٦، ٤٨) وربما كان هذان الموتيفان (التيمتان) قد استعارهما من صناديق العرس المجلوبة من مصر، والتى كانت تستورد بأعداد كبيرة فى أوائل هذا القرن (شكل ٣٥) ويعتقد أن الصناديق التى تعرض الأسود التى تحمل السيوف جاءت من الإسكندرية. وكانت الأسود تظهر، إما بخطوط مظللة، وإما بلا ملامح على أرضية من التظليل المتقاطع، ويقال إن أقدم أسد كان قد رسمه بتول فى دبيرة ، هسا ، كمجانة ، فى عام١٩٣٣ (لوحة ٤٦) وهو من دون آذان وأكثر فجاجة من أمثاله اللاحقة. ومن المحتمل أنه لم يكن فى نيته تقديم أسد، بل عنترة – البطل العربى الذى صور كأسد برأس إنسان – وكان هذا التميز قد صنعه بعض سكان المنازل المجاورة فى دبيرة. وكثيراً ما يشاهد الأسد ذو الرأس البشرى على الصناديق الخشبية المستوردة من مصر والذى كان يفتقر إلى النقوش التعريفية . ولم تكن الأسود التى صنعها أحمد بتول فى أواخر الثلاثينيات ، بآذان فحسب، بل أيضًا بعيون من الزجاج الأحمر أو الإسورة البلاستيكية وأسنان من قطع



لوحة (٣٨)

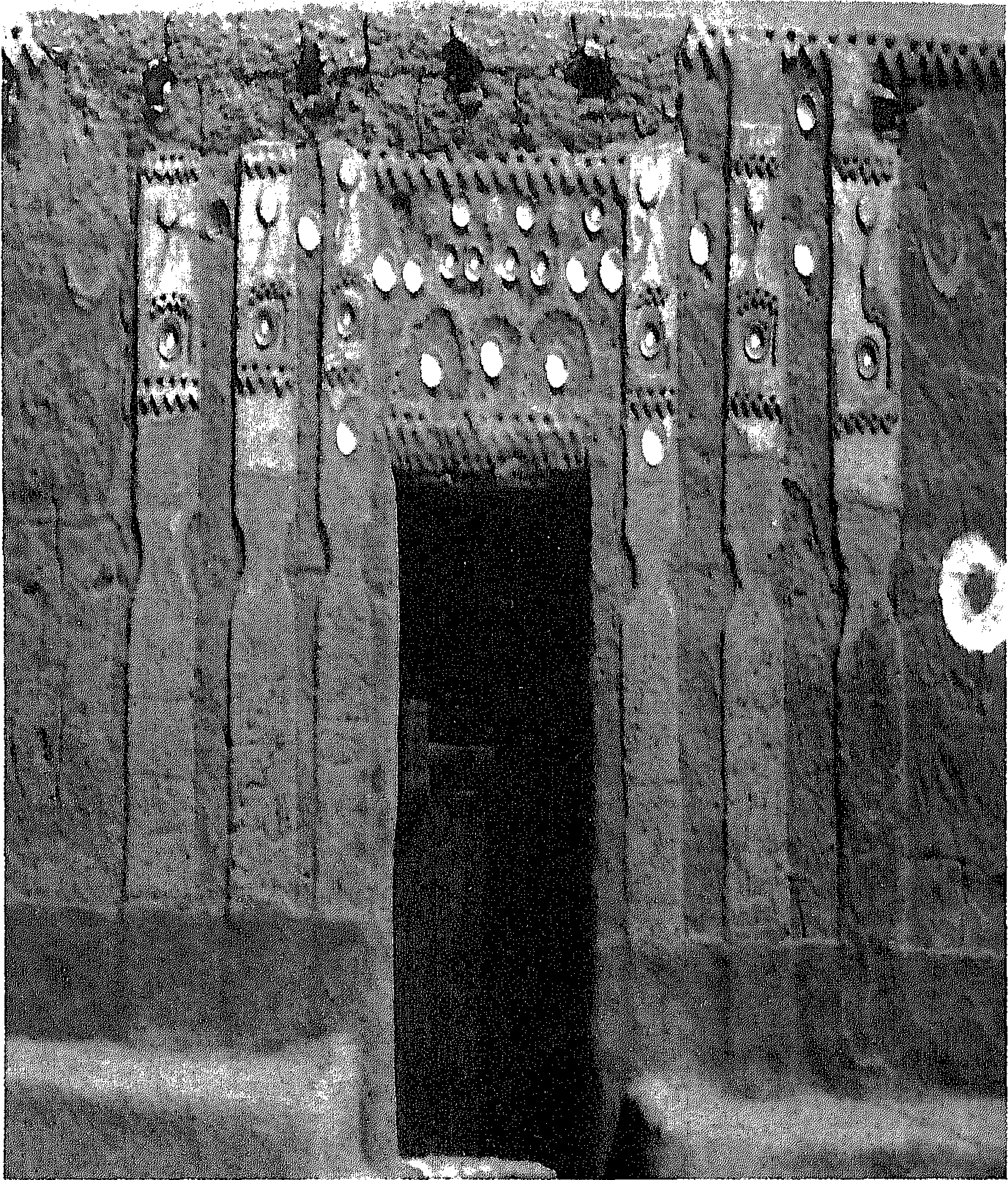
أشكيت، مدخل غربى من عمل أحمد بتول فى أوائل الثلاثينيات .

الأشكال النموذجية لبتول هى مضاعفة الحواف

الناتئة فوق المدخل والأعمدة الثلاثة المنقوشة على كلا الجانبين.

البورسلين (الخزف الصينى) (لوحة ٤٨) .وقد ذكر جابر باب الخير- المنافس لأحمد بتول - عندما كان يناقش إدخال الأسود التى تحمل السيوف أن إضافة الأسنان والعيون هذه كانت فى مادة أخرى غير الطين :

" لقد جاء أحمد بتول من مصر وأدخل الأسود، لقد ضحكنا على بتول - فى بعض الأحيان - قائلين إن هذه الأسود تحمل سيوفًا، والأسود لا تحمل السيوف . وقام بتول فيما بعد بجعل هذا شكلاً مميزاً لفنه لينافسنا. ثم استخدمت أنا هذا الأسد المرسوم وهو يحمل بندقية، لا سيفا؛ لأتغلب على هذه المنافسة. وقد أخذ أحمد بتول الأسود من الصحف والمجلات المصرية".[٥] ثم أضاف: "لا توجد أسود بلا أسنان وعيون "ثم بدأ فى وضعها. وكانت الأسود التى تحمل السيوف هى إشارة للملك فاروق ملك مصر والسودان فى الأربعينيات. " لقد ماتت الأسود مع أحمد بتول. فأدخلنا رجالاً يطلقون النار على الأسود كمنافسة لأحمد بتول. ولأننى أحب الأسلحة النارية والصيد، فقد قدمت التمساح الذى يطلق النار كمنافس للأسد الذى يحمل السيف. وكذلك الأسد الذى يتم إطلاق النار عليه (لوحة ٦٠ولوحة ملونة١١) إن التشكيلات الجديدة لزخرفة واجهات المنازل المكونة من أسود بسيوف (لوحات ٤٦ - ٤٩) ورجال يطلقون النار على أسود (لوحة ٦٠ولوحة ملونة١١) ورجال يصطادون أسوداً تحمل سيوفًا (شكل ٤٧) ورجال يطلقون النار على تماسيح (شكل ٤٧ ، لوحات ملونة رقم ٦٨، ٧٠ ، ٧٩، ٨٤) ربما تشاهد على أنها تطورات نتيجة للمنافسة بين الفنانين . وقد أدت المنافسة بين الفنانين إلى التجريب مع الإضافات إلى الصيغ الثابتة، ولإضافة مكونات جديدة للأنماط التى كانت مقبولة، حتى لو كانت شعبية الأسود على واجهات المنزل النوبى ذات صلة بالتقاليد الموجودة لزخرفة المنازل مع الحيوانات البرية فى النحت البارز. ولم يعد شغل أحمد بتول بعد عام ١٩٤٠ يشمل الأسود(شكل ٣٣ط ، ى) وتقول روايات أصحاب المنازل إنه بدأ فى أن يكون مزاجياً إلى حد بعيد بشأن شغله. وأدى هذا إلى تفضيلهم الفنانين الآخرين، وغضب عندما اشتكى الناس من بطئه فى عمله ." يبدأ أحمد بتول فى العمل، ولكنه كان بطيئًا جداً فى إنهائه، ويتركهم ينتظرون لعدة أيام . ثم عندما يطلبون منه إنهاء عمله يتشاجرون ويترك العمل ناقصـاً ، ثم جاء حسن



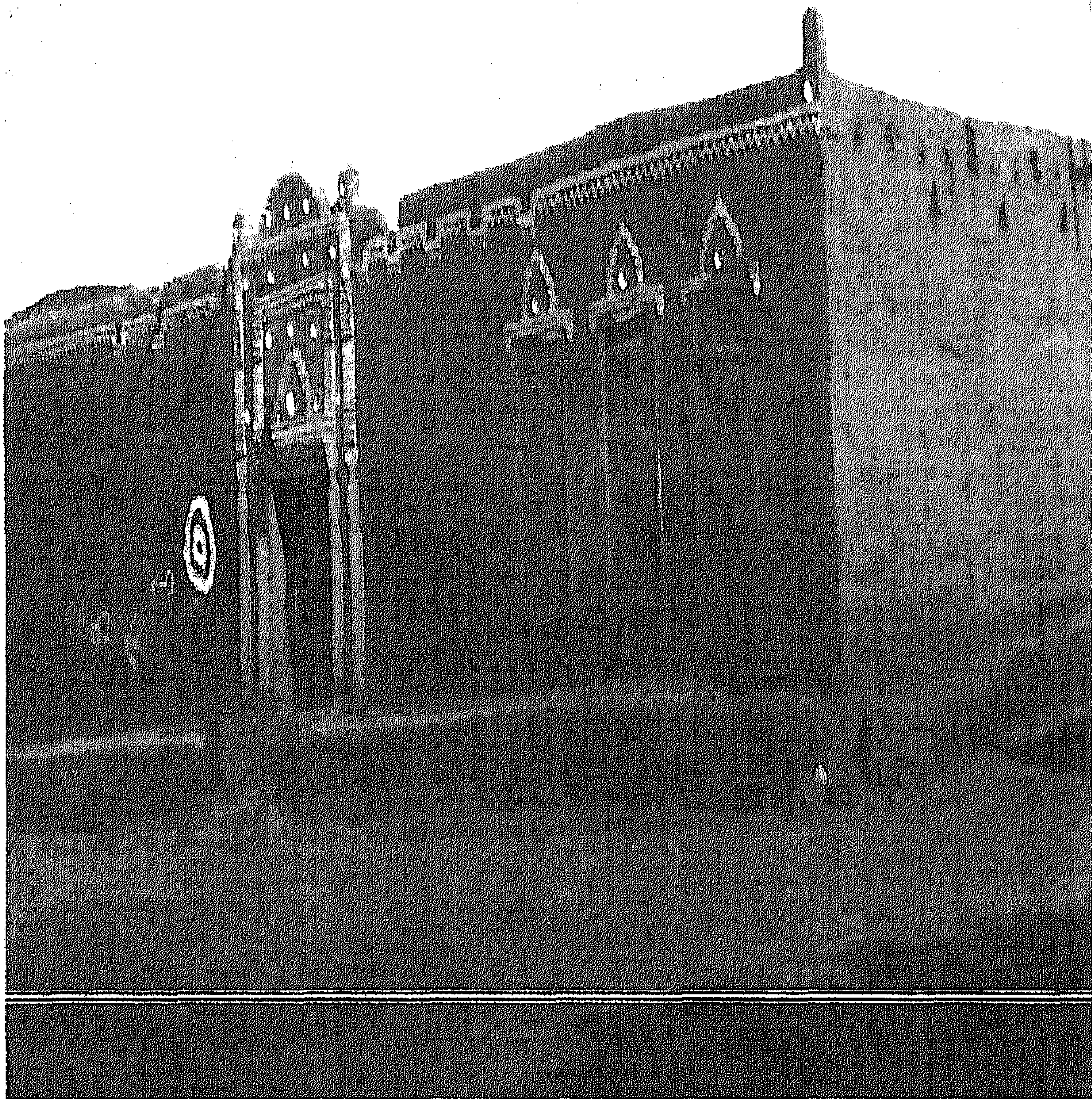
لوحة (٣٩)

أشكيت، واجهة غربية من إنجاز أحمد بتول فى حوالى عام ١٩٣٠ .
الزخرفة مكونة من عدد كبير بشكل
غير عادى للأطباق، البعض منها ذو بريق برتقالى وتركواز.

حـــوا (الاسم الذى يطلق فى الضفـة الشرقـية على حسن عربى) وأكمل العمل (فى أشكيت)" ربما عَرَّض أحمد بتول نفسه للنقد من قبل أصحاب المنازل بخصوص طريقة عمله، بعد أن تركهم دائمًا يراقبونه عندما يعمل . (وقد حمى حسن عربى نفسه من النقد من قبل أن يكتمل العمل ؛ وذلك بعدم سماحه أبدًا لأى شخص بمراقبته وهو يعمل، كما أنه لم يسمح للناس بدخول الغرفة مادام العمل جاريًا إلى أن تكتمل الزخرفة . وعلى الرغم من انحدار بتول الواضح بعد عام ١٩٤٠ ، فإنه حافظ على القدرة على الابتكار فى فنه، ففى مدخل منزل فى أرقين أنجز فى حوالى عام ١٩٤٨ (شكل ٣٣ط) تخلى عن صيغة العمود الجانبى، وأعاد إدخال الخطاطيف التى تشبه القرون، التى كانت موجودة فى عمله المبكر جداً الذى أنتجه قبل عام ١٩٣٠ (شكل ٣٢ب ، ز ، ح، ك، ع) لقد جمع الخطاطيف مع الانطلاقة الجديدة تمامًا : تشابك حدود الحواف الناتئة فى النحت البارز لتشكل نوعًا من الشبكة .

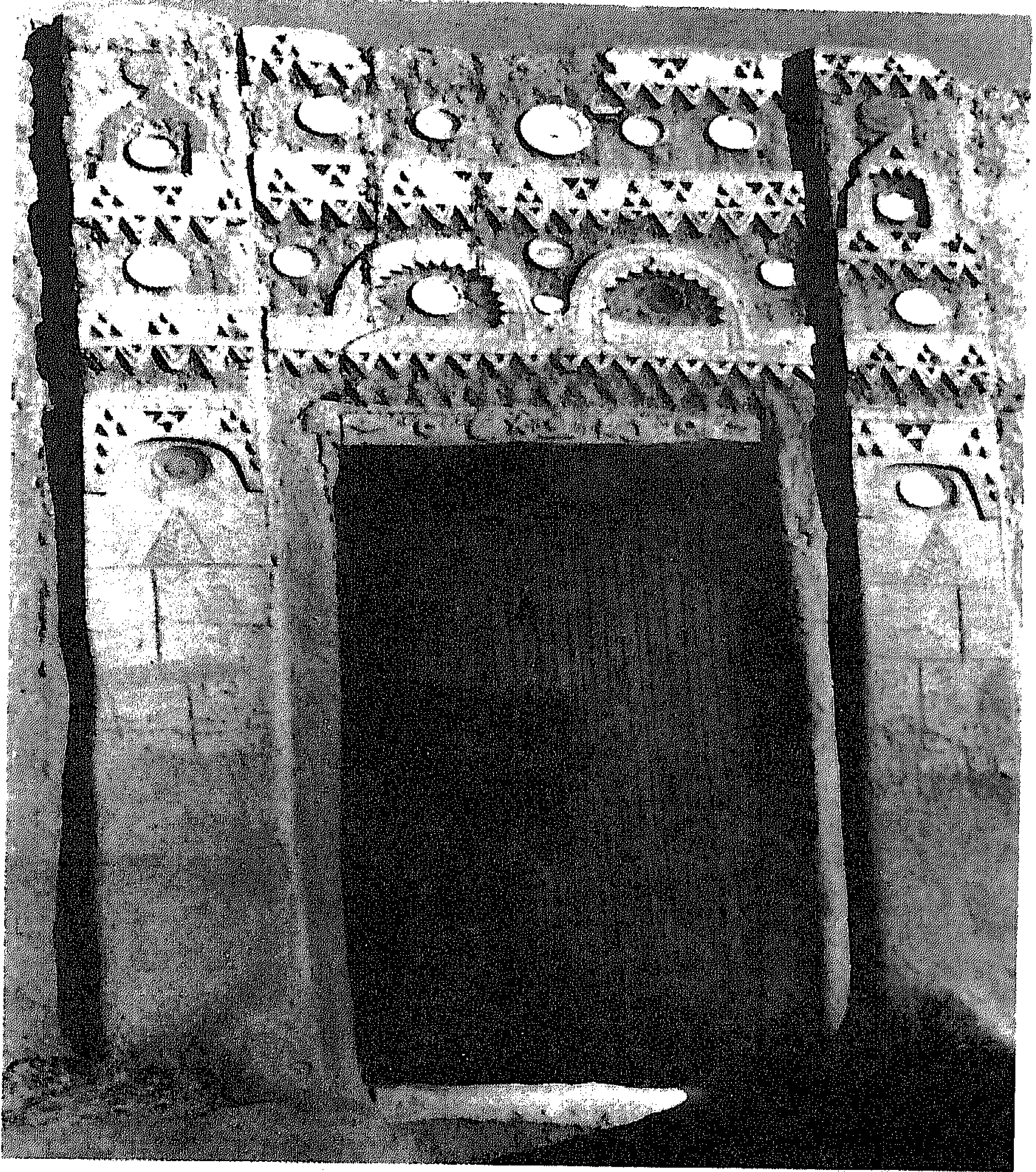
وفى كل مرحلة من مراحل مسيرة حياة بتول ، كانت ابتكاراته يقتبسها الفنانون الآخرون . لقد اعترف بذلك صراحة حسن عربى الذى قال : " لقد أدخل أحمد بتول أشياء جديدة ، واعتدت أن أطور أفكاره. وربما قام داود عثمان بتعزيزها لمدى أبعد، ثم بدأ أحمد بتول فى تغيير أسلوبه ، وأخذ – على سبيل المثال – فى استخدام الأسمنت – كتقليد نحت الحجارة ، وكذلك القبة والهلال، منظمًا هذه الأشياء فى أساليب جديدة ، ولكنه فشل؛ لأن نماذجه الحجرية لم تكن شعبية. لقد فعلنا – داود وأنا – الشىء نفسه ، ولكن بشكل أفضل؛ لأننا رتبنا الأحجار فى أشكال ولوناها ، وفعلت ذلك فى أرقين فى شكل مربعات من الجير الأبيض والأصفر محددة بالخط الأحمر والأزرق. وقمت بهذا فى حوالى عام ١٩٥٦ – قبل أن أتعب وأترك الميدان بوقت قصير – وكان أحمد بتول قد مات .

واضعين فى الاعتبار نجاح أحمد بتول، فلا يستغرب أنه سرعان ما أصبح له منافسون. وكان أول اثنين هما: البناء صالح ميرغنى (ملحق رقم ٢) الذى عمل معه أحمد بتول فى البداية ، وعاشق الأسلحة النارية جابر باب الخير (ملحق رقم ٤) .



لوحة (٤٠)

أشكيت، واجهة غربية من إنجاز أحمد بتول ، بعد فترة وجيزة من فيضان عام ١٩٤٦ .
وهو عمل فريد لاحتوائه على تجويف فى كل عمود يحيط بالباب ، بدلاً من عمود واحد
كما هى العادة . ويتم سد شبابيك غرفة الجلوس فى الشتاء ، وتفتح فى أثناء حر الصيف .



لوحة (٤١)

أشكيت. واجهة مدخل من عمل أحمد بتول ١٩٢٨ .

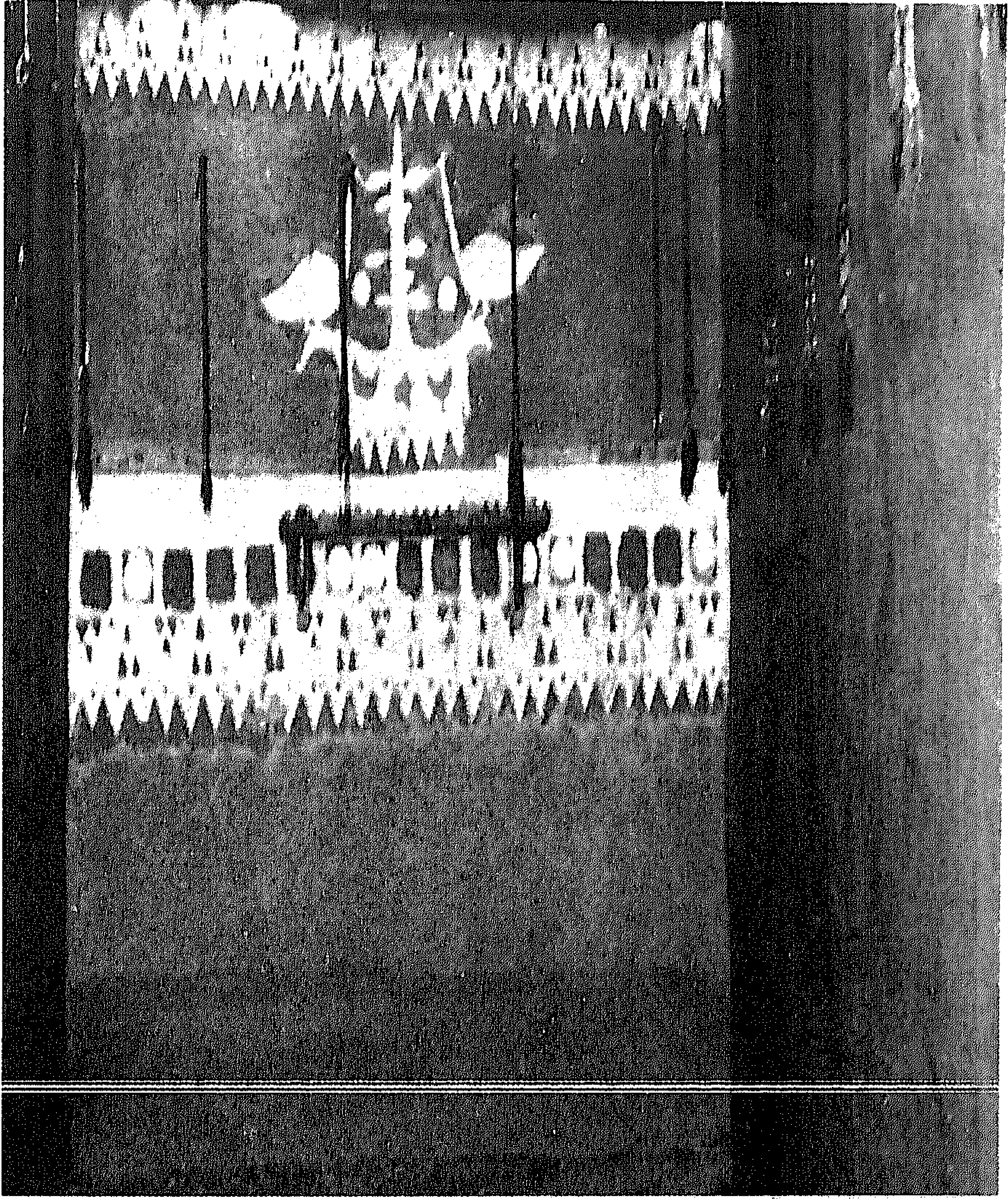
نحت بارز على الجير الأبيض فوق الطين . ويعد هذا العمل من أوائل الأمثلة المعروفة لتقليد النحت على الحجر . وقد استخدم حفر المثلثات ورسم خطوط دقيقة على السطح فوق النحت الطيني.

تصوير: ج. شاينر.



لوحة (٤٢)

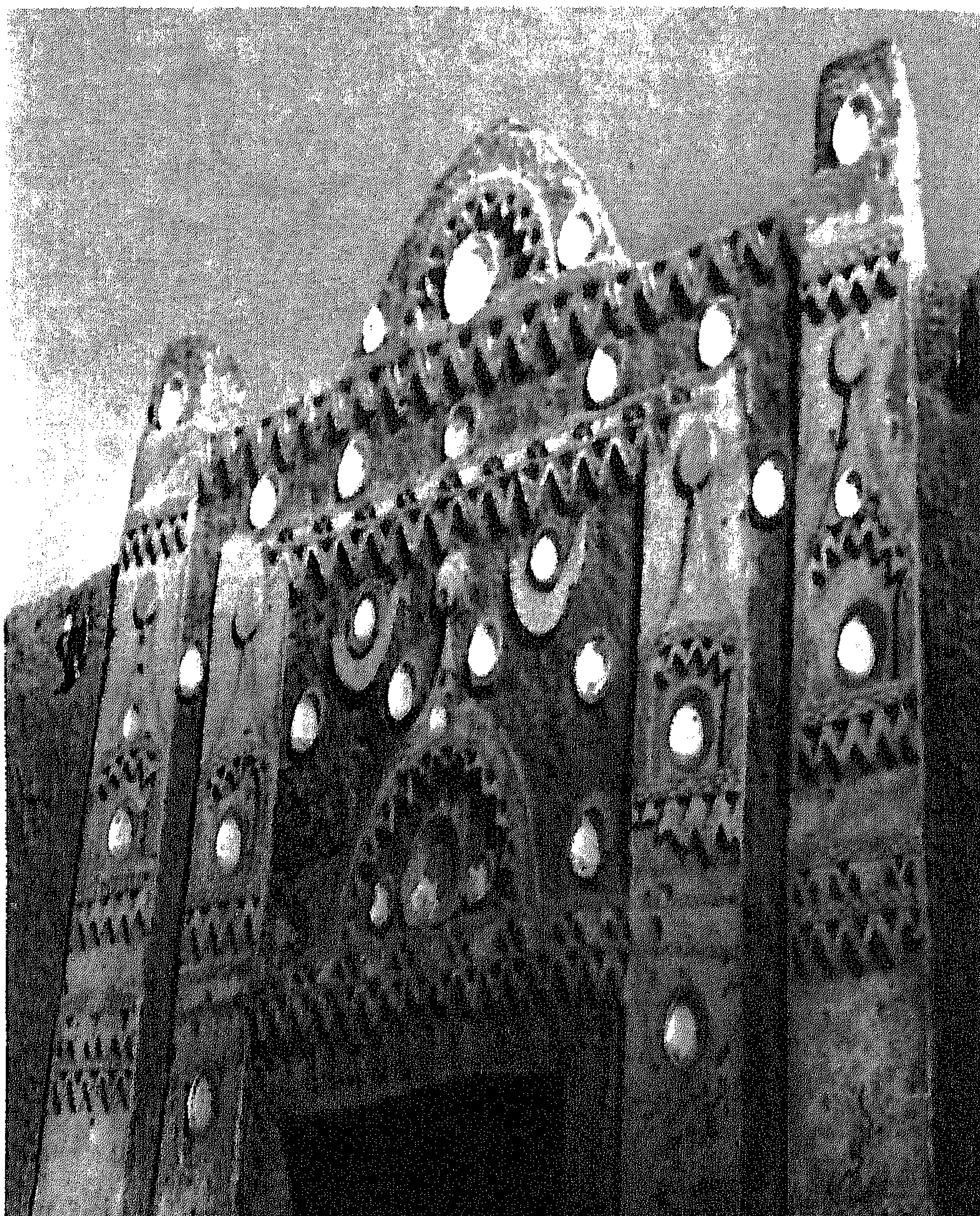
سرس، سمنة ، بشنقى . المزخرف كسباتة حسن طفول يقف أمام باب منزله الذى تمت زخرفته فى محاكاة للبناء بالطوب فى عام ١٩٥٥ .



لوحة (٤٣)

أشكيت، نحت لديوان . الحائط الجنوبي، نحت على سطح الجير الأبيض الموضوع فوق الطين الأسود، من إنجاز أحمد بتول فى عام ١٩٢٨ ، فى المنزل نفسه، كما فى اللوحة ٤١ .

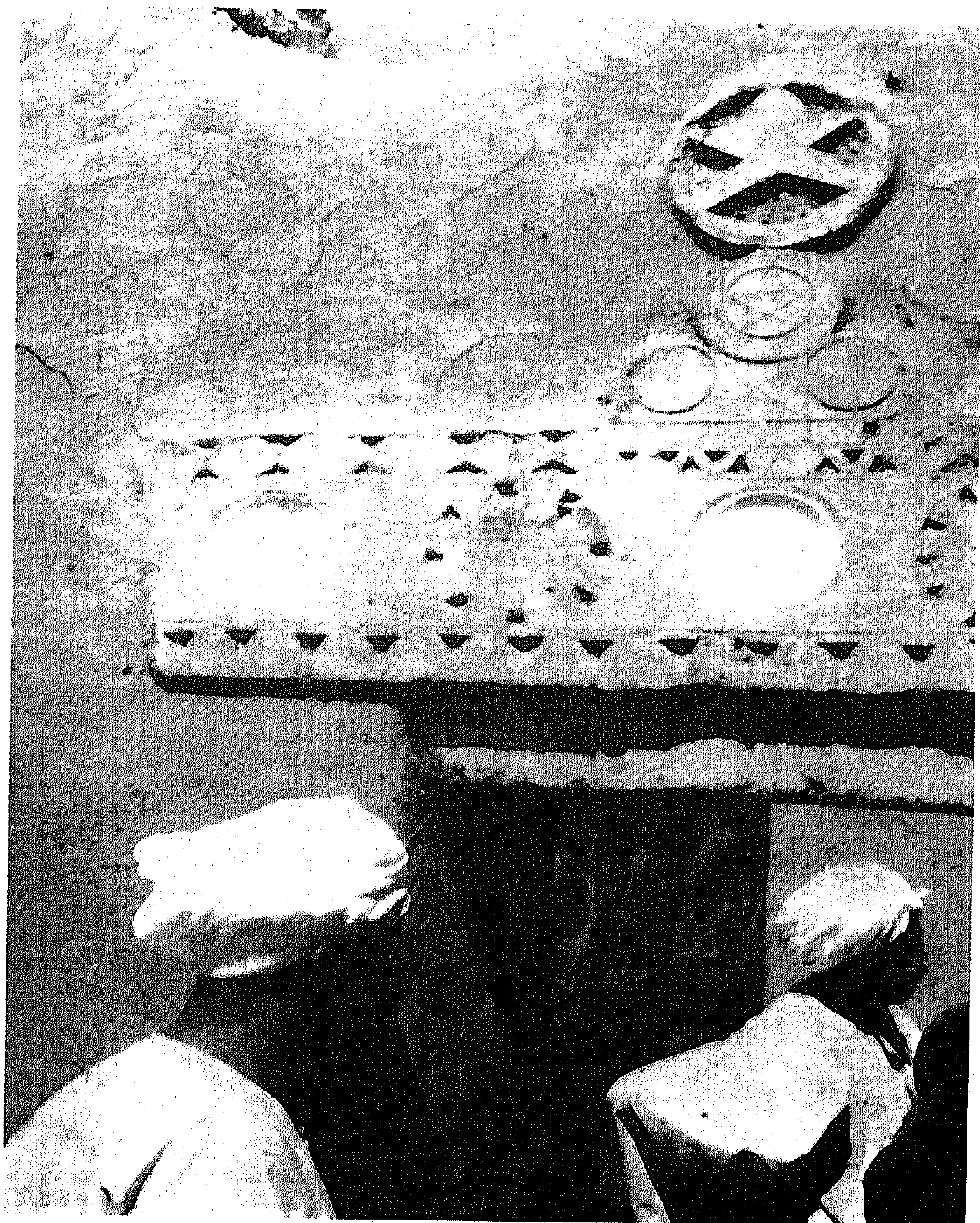
تصوير: ج. شاينر.



لوحة (٤٤)

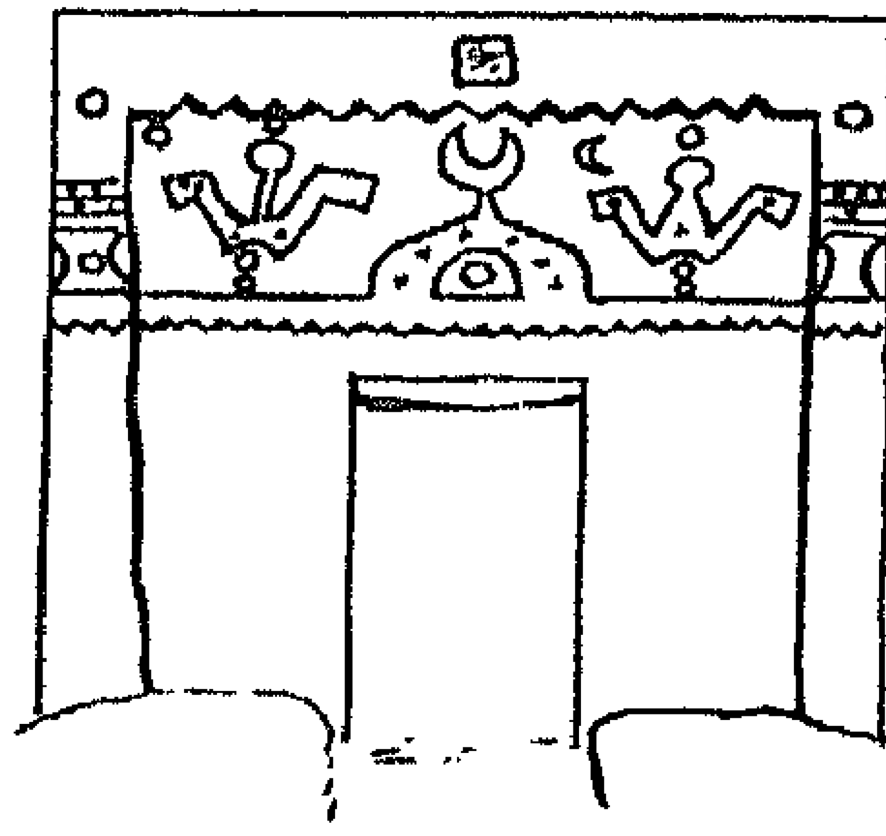
أشكيت ، نحت على واجهة من إنجاز أحمد بتول ١٩٤٨ .

تصوير: ج. شاينر.

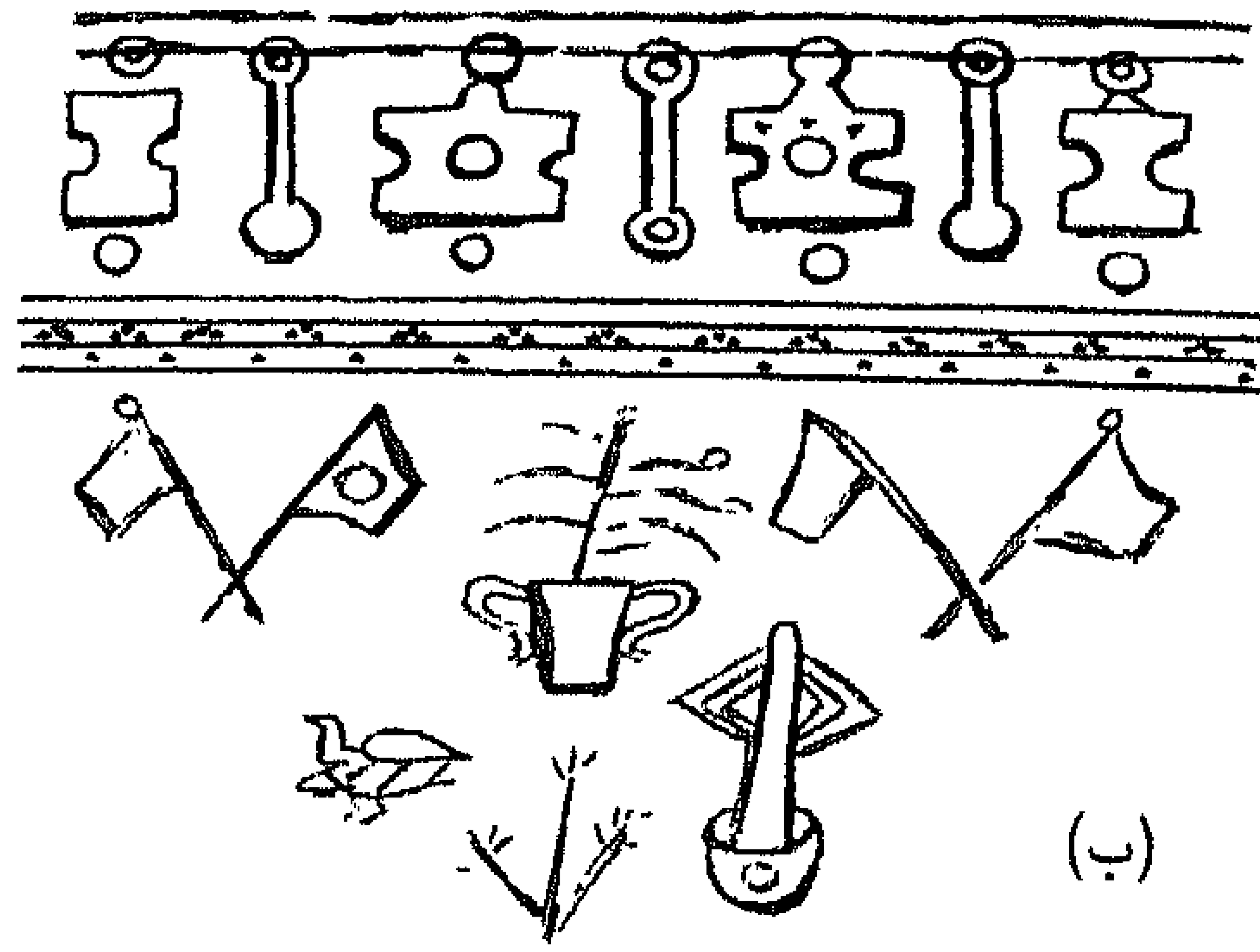


لوحة (٤٥)

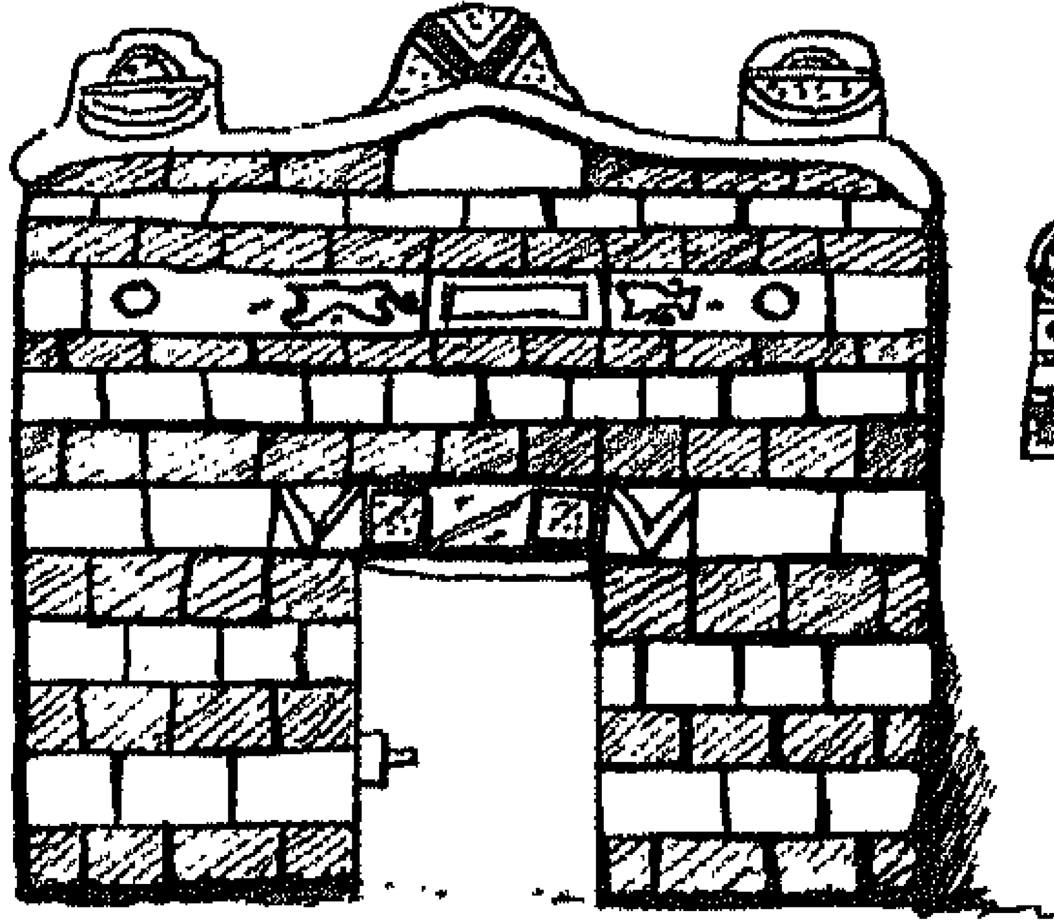
دبيرة شرق، حلة هيا. مدخل داخلى لديوان ، زخرفة خميس من الجنوب فى عام ١٩٣٤، مستخدمًا المثلثات المحفورة لقطع التصميمات .



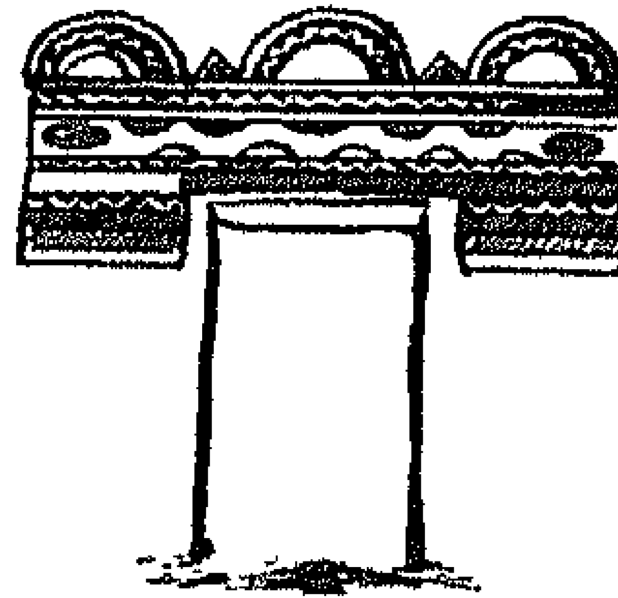
(أ)



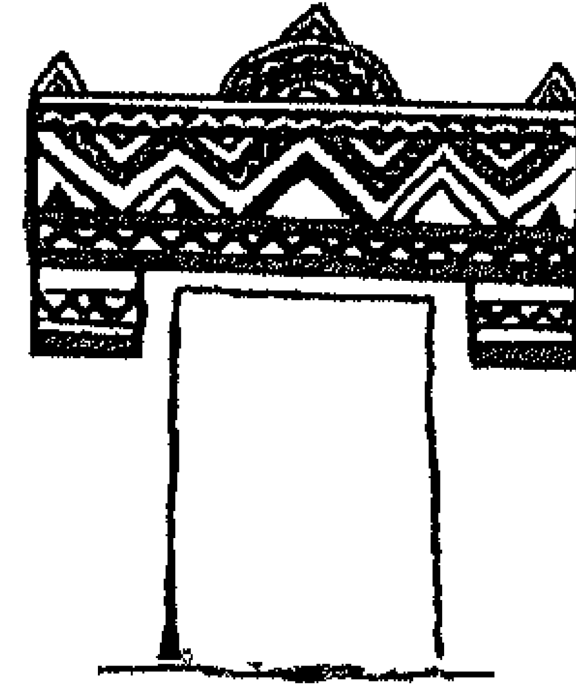
(ب)



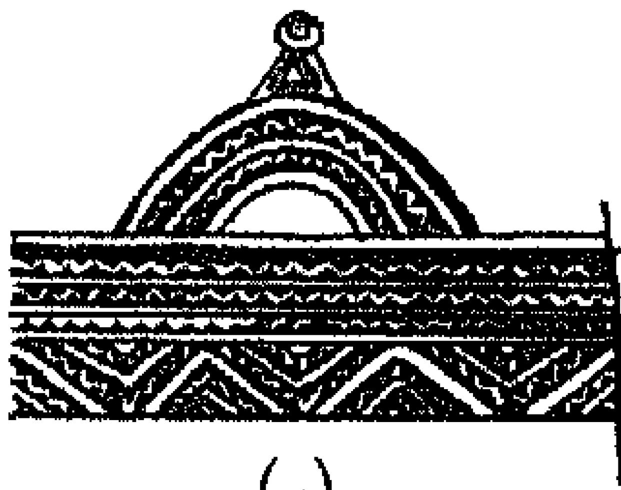
(ج)



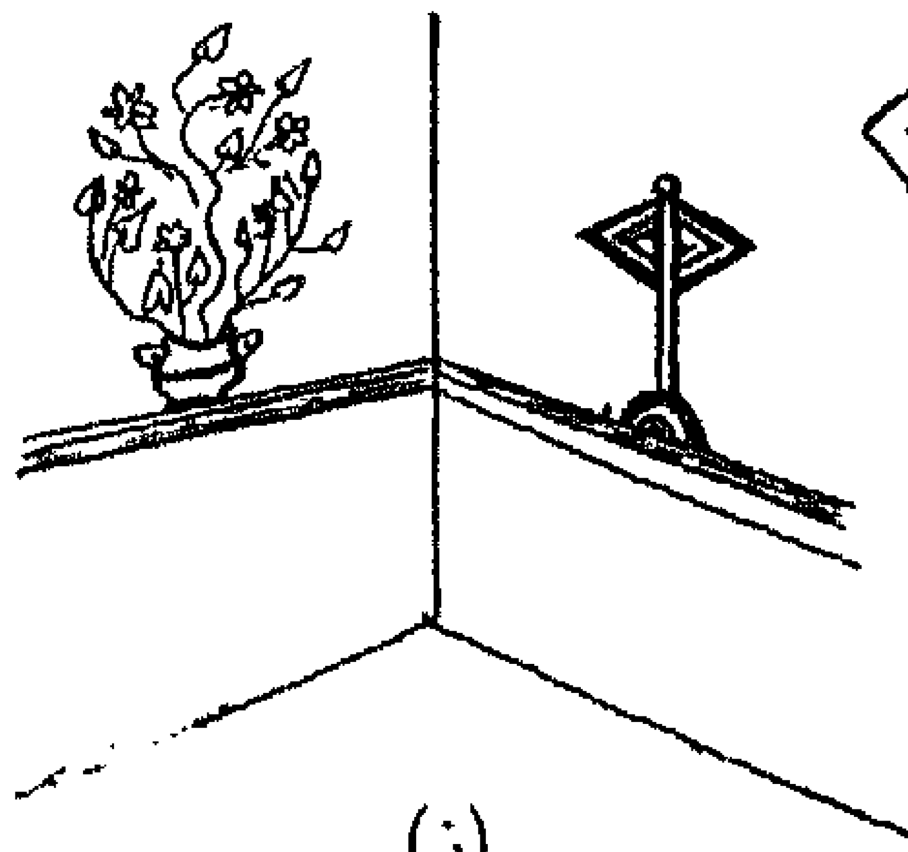
(د)



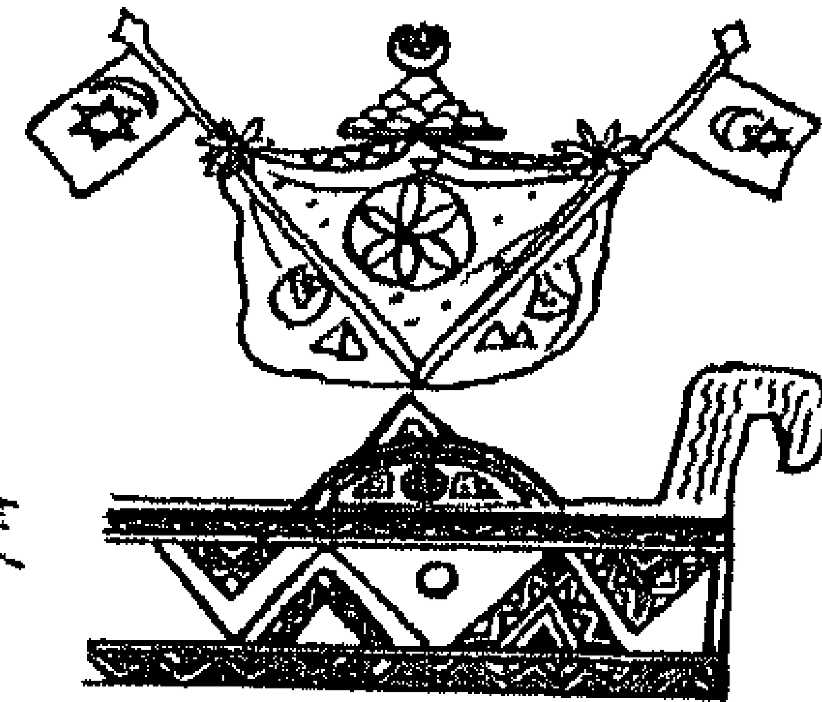
(هـ)



(و)



(ز)



(ح)

شكل (٣٤)

نحت بارز ورسم من إبداع عبد العزيز الأمين من دبيرة .

(أ ، ب) دبيرة شرق : حلة فدروس .

(أ) مدخل غربى ، نحت طينى بارز .

(ب) ديوان ، الحائط الجنوبى . الأشكال العليا بالنحت البارز ،أشرطة ملونة مرسومة على طول القمة . أما الصور السفلى فهى مرسومة باللون الأحمر و الأزرق .

(ج ، هـ) أشكيت .

(ج) مدخل غربى ، رسوم بألوان المغرة والتراكوتا والأزرق على أرضية من الجير الأبيض .لا يوجد نحت بارز سوى الشريط الموجود عند القمة .

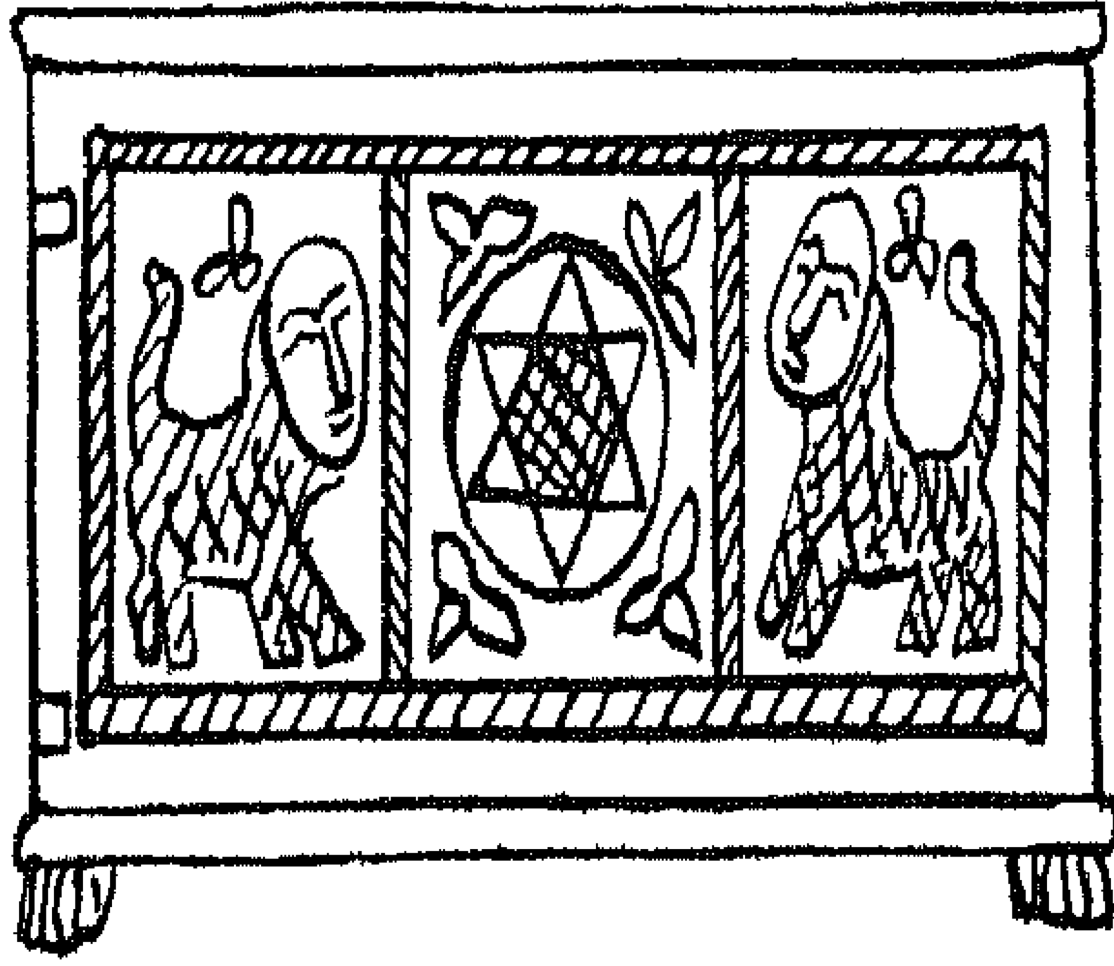
(د ، هـ) مدخل فى الفناء الرئيس . نحت طينى ملون بالمغرة والتراكوتا الزرقاء .

(و ، ز ، ح) دبيرة شرق ، حلة نجع الكنوز .

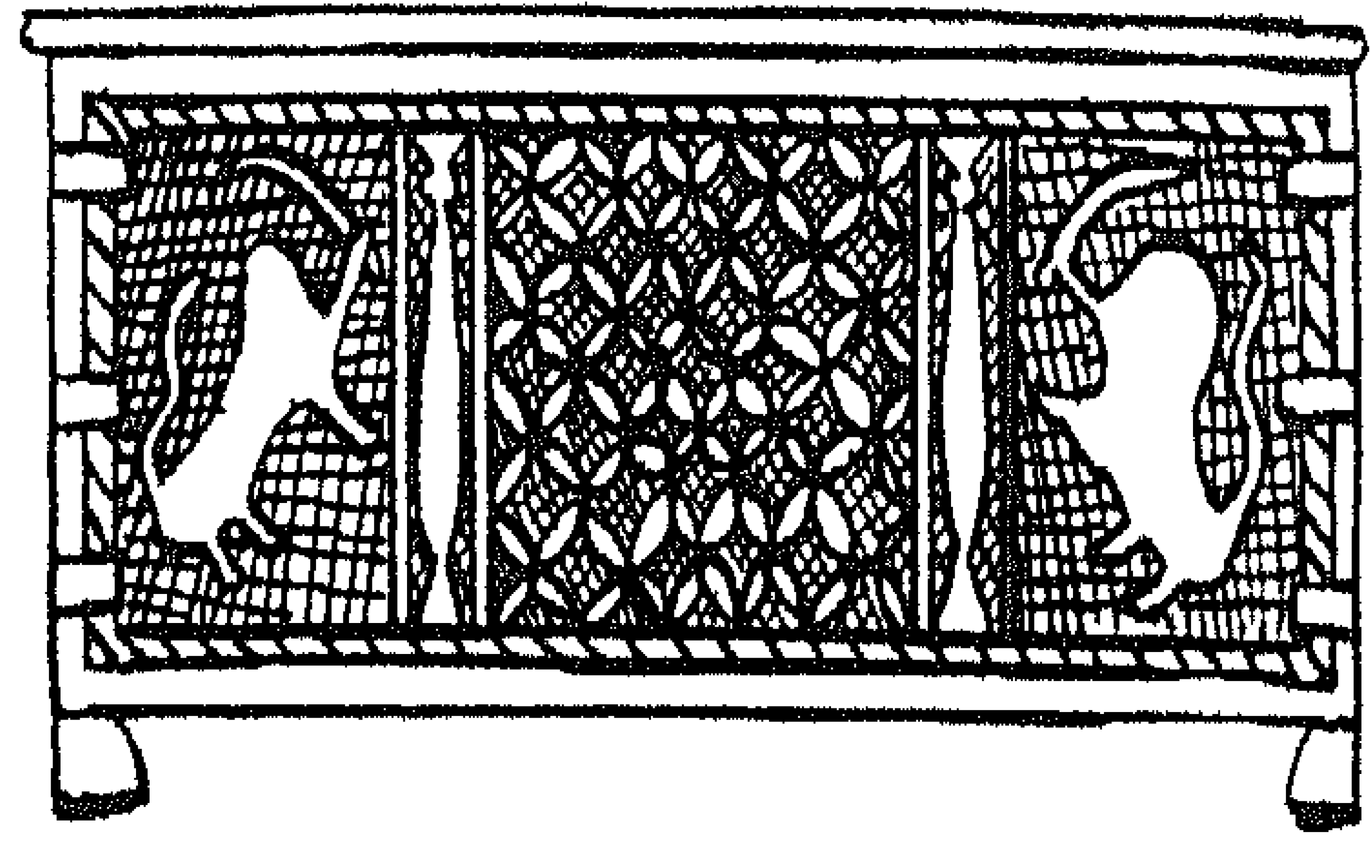
(و) مدخل ، زخرفة بالنحت البارز من دون ألوان ، خلف مزيرة .

(ز) غرفة داخلية ، ملونة بالتراكوتا والتراب الأخضر على نحت بارز .

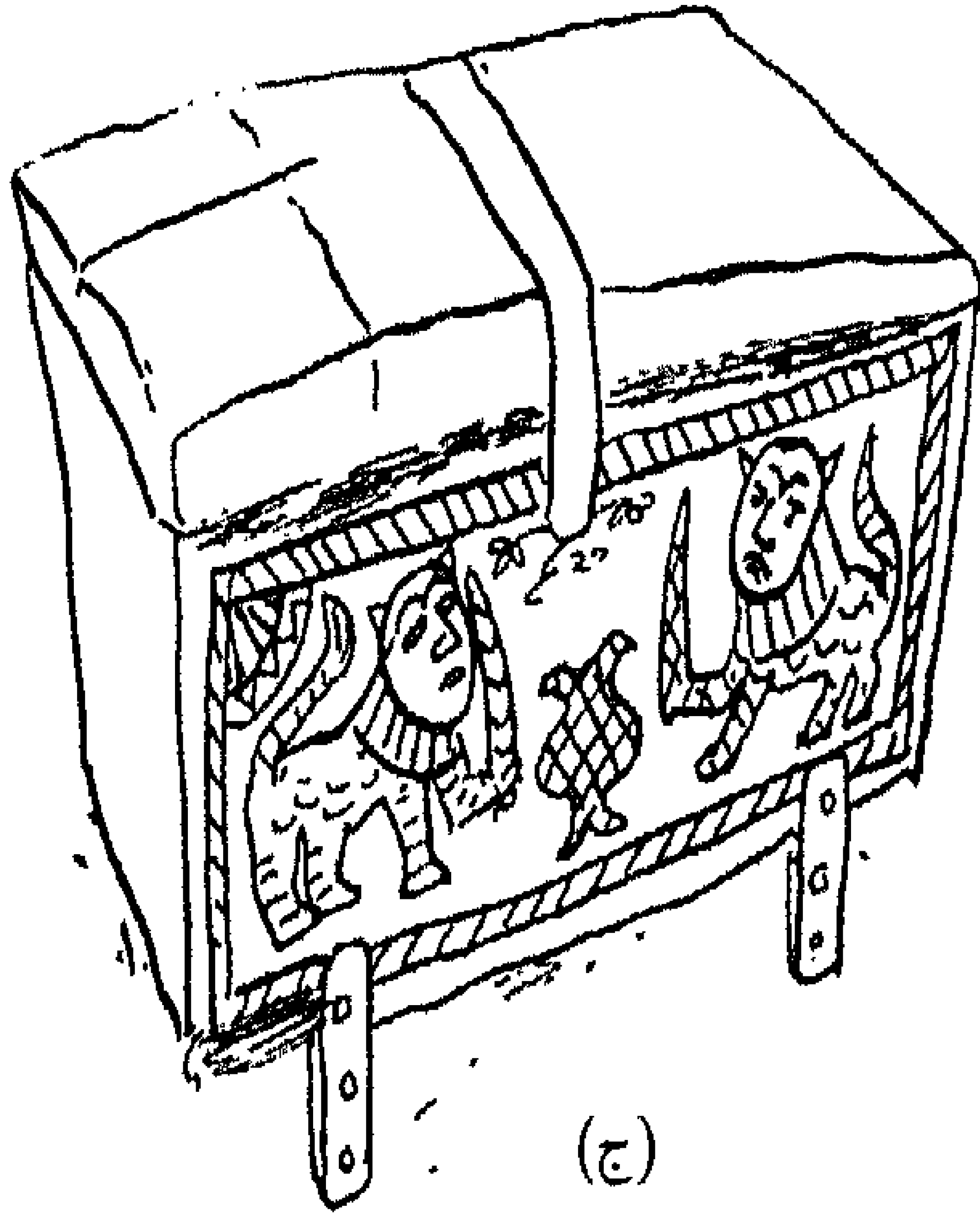
(ح) دهليز. التصميم السفلى نحت بارز ، والتصميم العلوى مزين بأعلام مرسومة بألوان التراكوتا والتراب الأخضر .



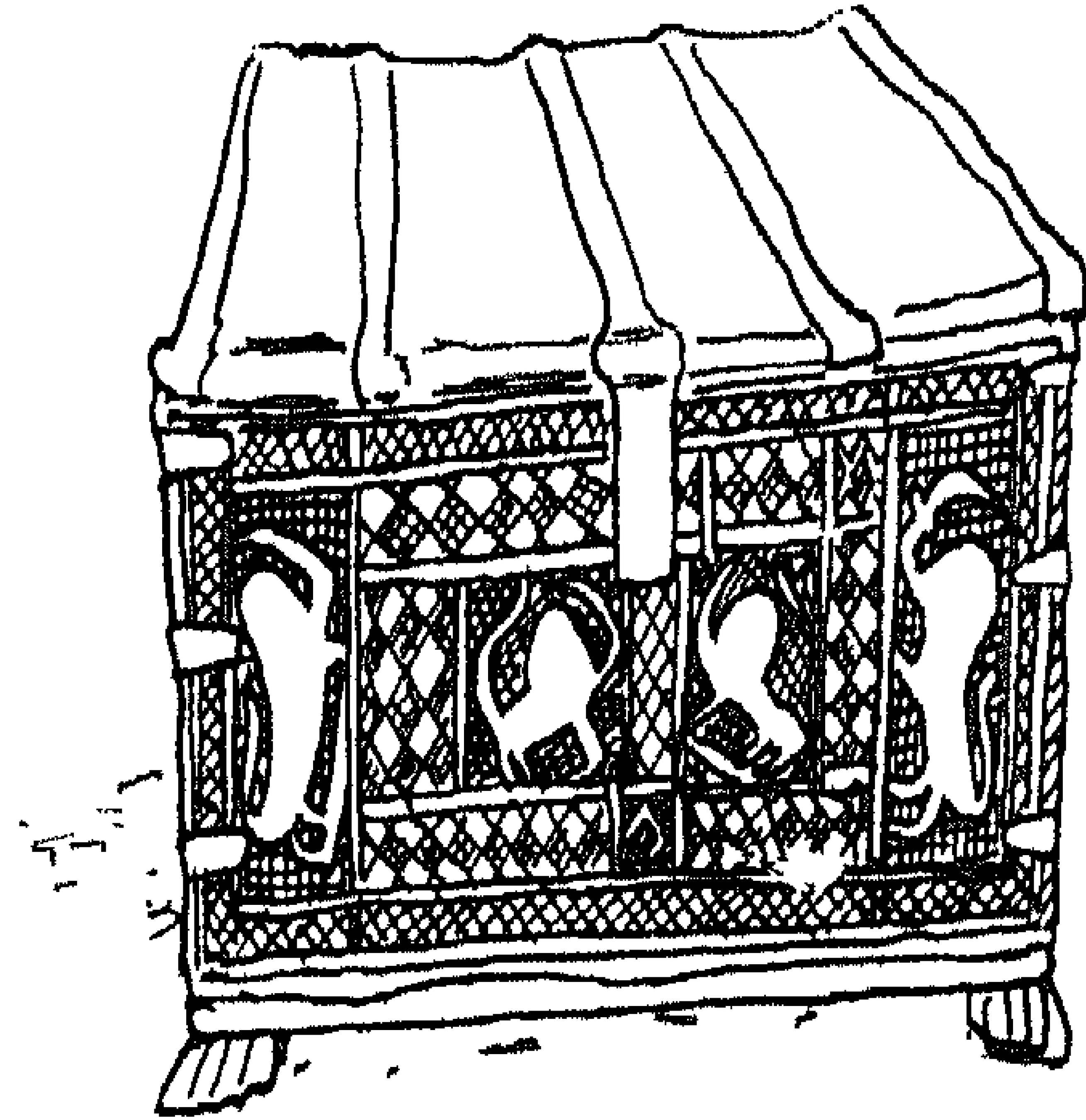
(أ)



(ب)



(ج)



(د)

شكل (٣٥)

صناديق مصرية مزخرفة بأسود، البعض بوجوه بشرية، والبعض الآخر يحمل سيوفًا.

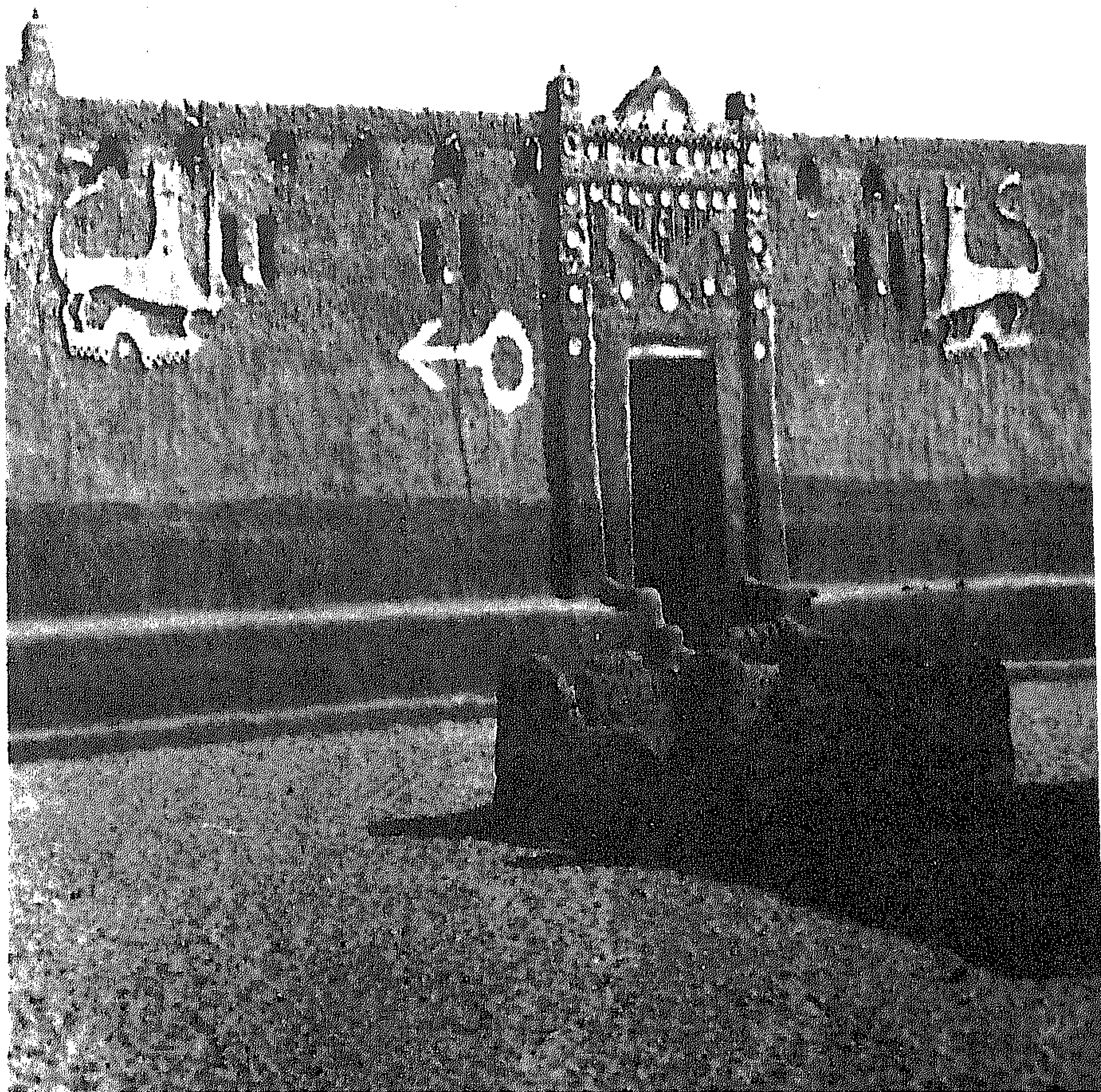
(أ) دبيرة شرق : صندوق يخص الجد الأكبر لمالك المنزل .

(ب) أشكيت (ج) كوشا ، فركا : صندوق فى منزل قديم يعود إلى عام ١٩١٢ .



لوحة (٤٦)

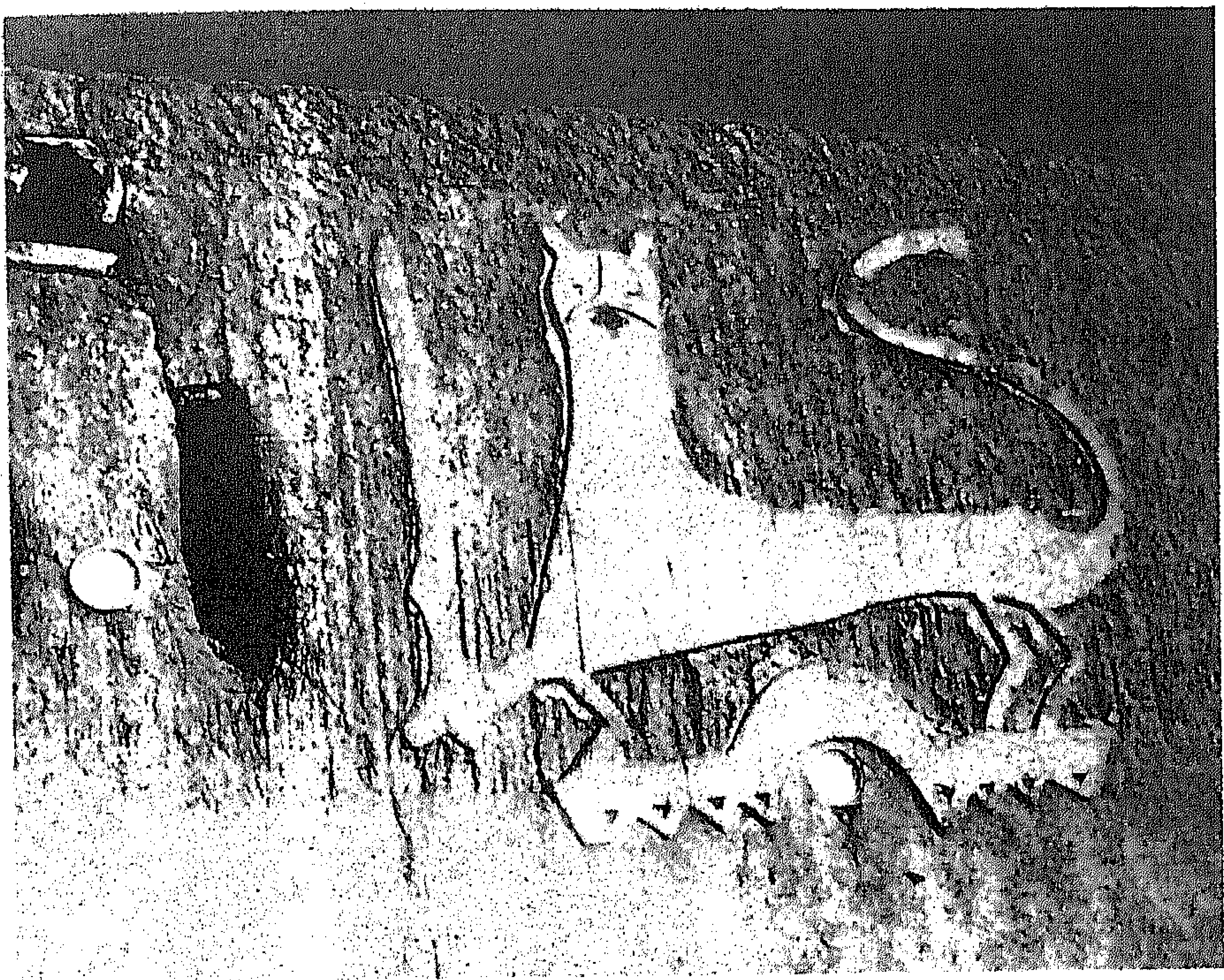
دبيرة، هسا، كمجانة . واجهة غربية من إنجاز أحمد بتول ١٩٣٣ ، تظهر أسوداً بسيوف، ربما تمثل البطل العربى عنترة .أسد برأس رجل .



لوحة (٤٧)

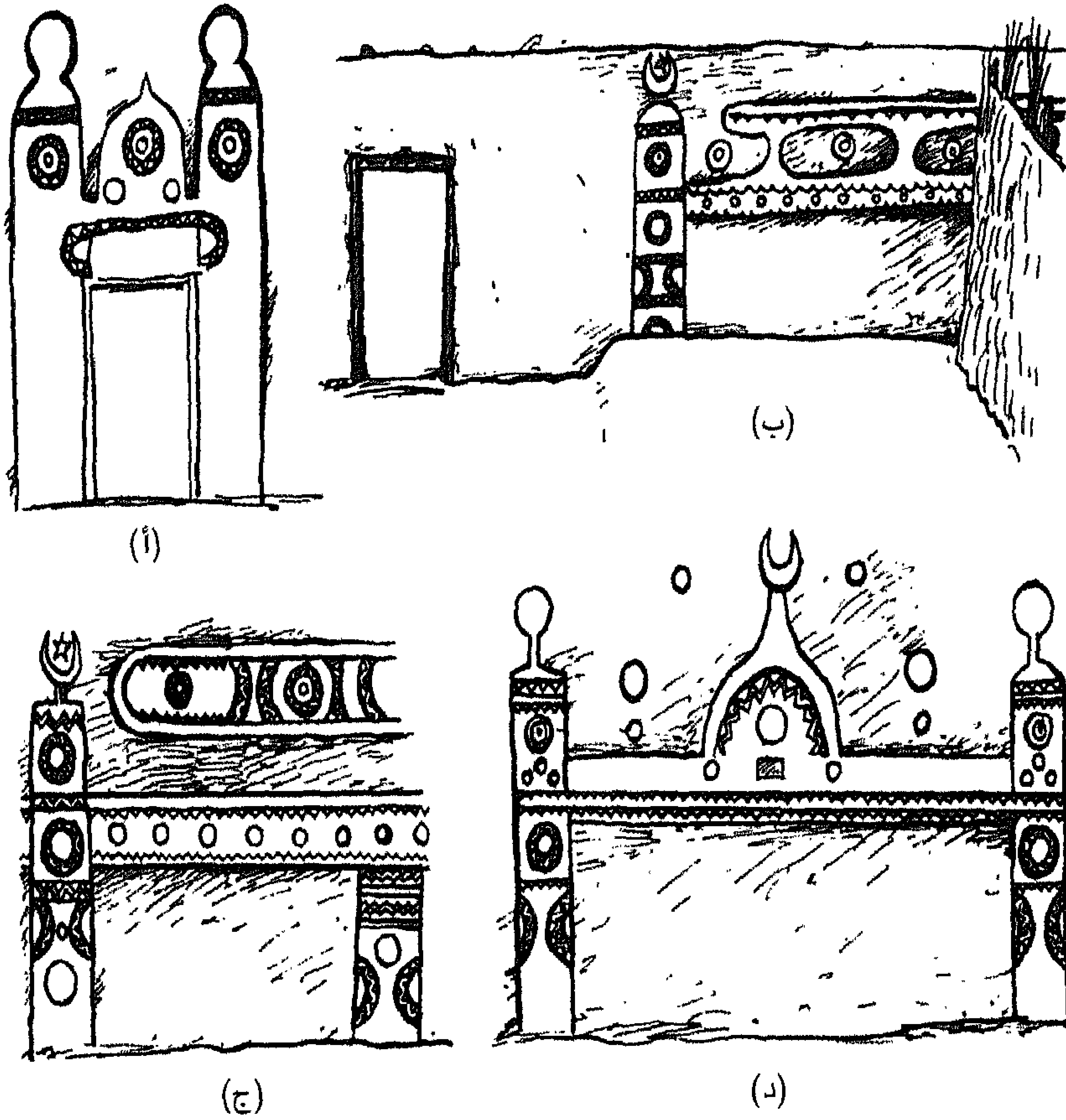
أشكيت، واجهة غربية ، من إنجاز أحمد بتول ١٩٣٨ .

تصوير: ج. شاينر.



لوحة (٤٨)

أشكيت، تفصيل اللوحة ٤٧ . صنعت عيون الأسد من الأسورة البلاستيكية الحمراء ، بينما الأسنان من كسر البورسلين.



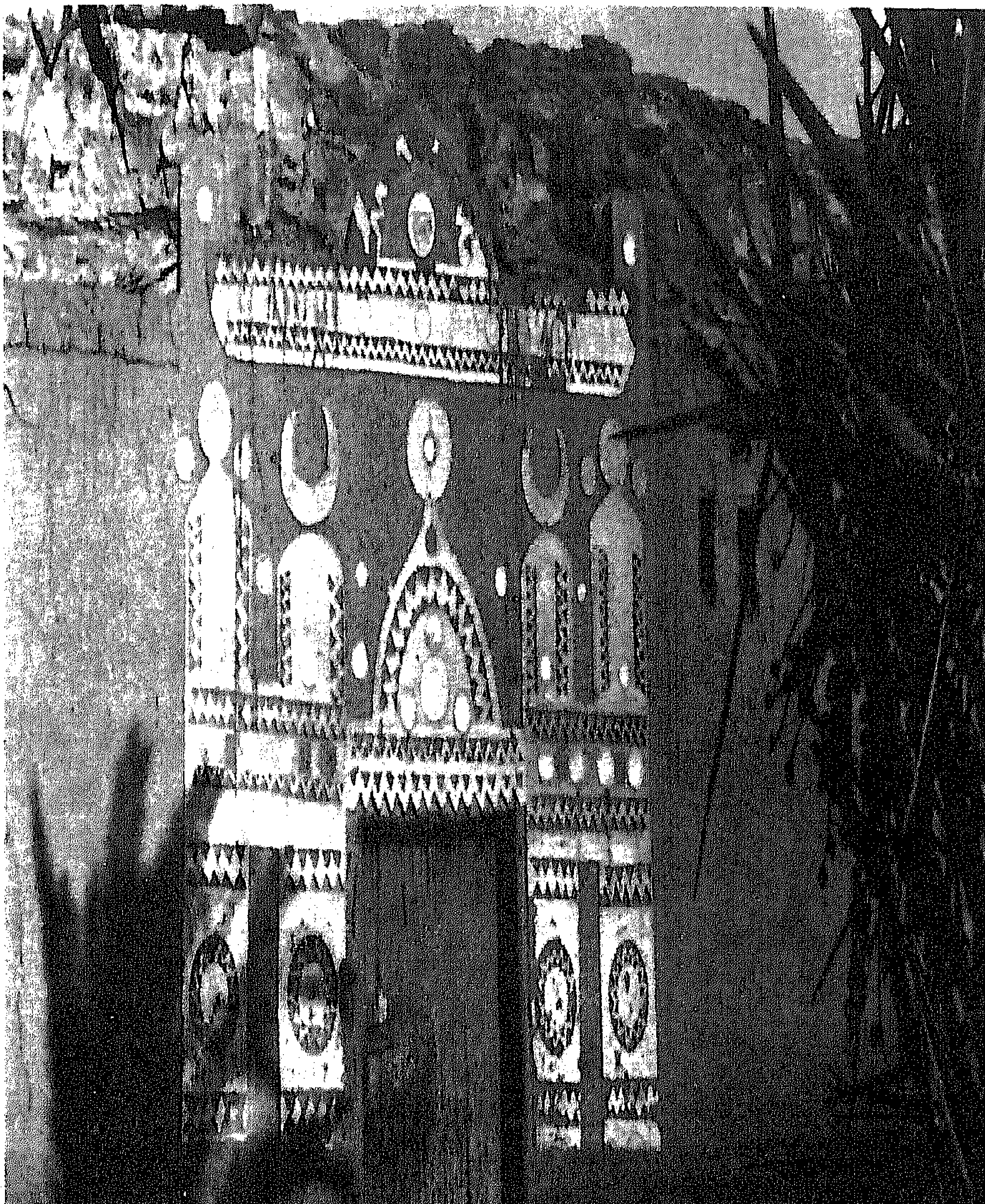
شكل (٣٦)

دبيرة شرق : زخرفة مجهولة يقال إنها رسمت في عام ١٩٢٣ . ومن المحتمل أنها من عمل صالح ميرغني.

(أ) مدخل جنوبي إلى ديواني حاصل .

(ب) الحائط الشرقي للديوان ،الجزء الجنوبي .

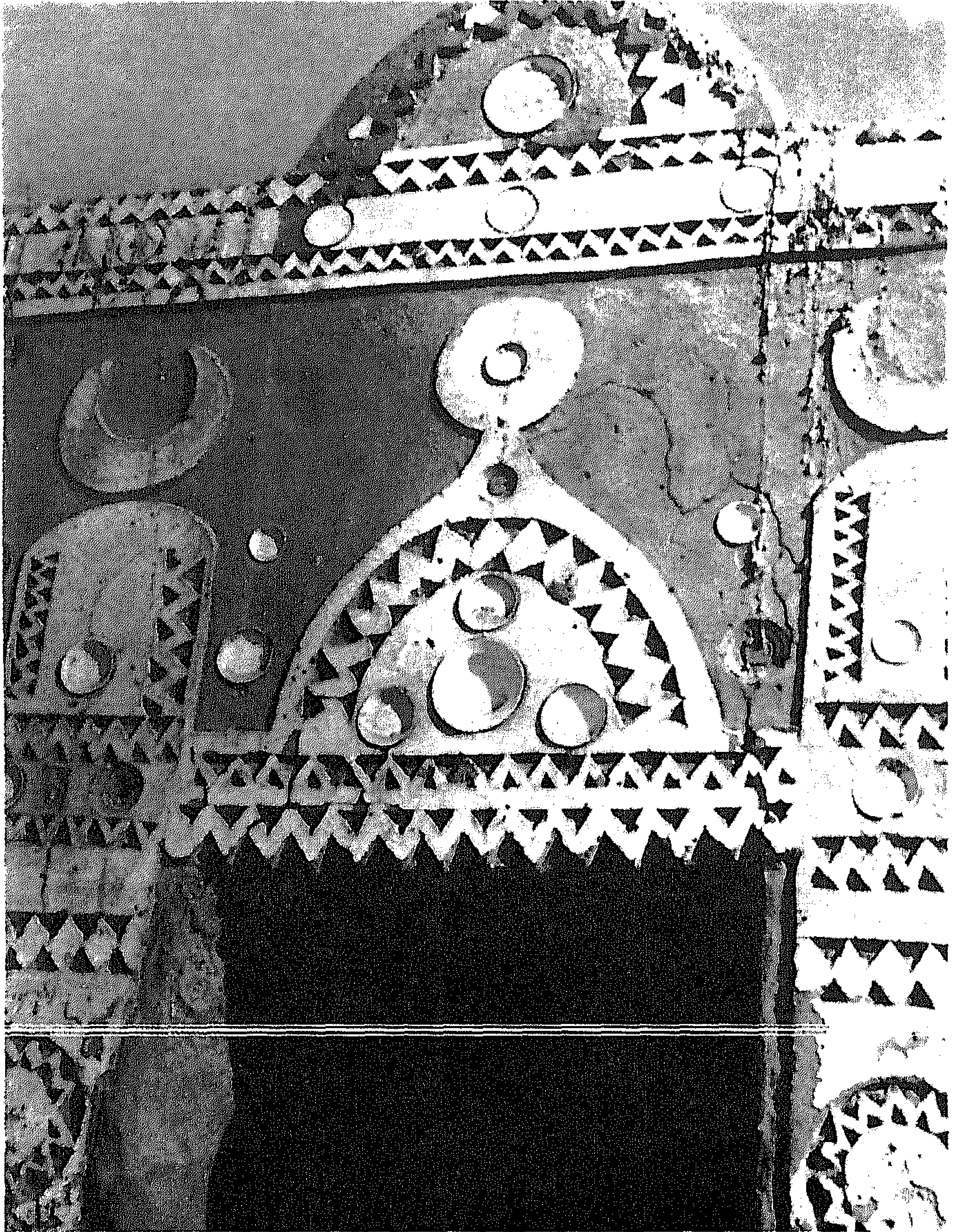
(ج) الحائط الجنوبي للديوان بأطباق وصحون ومرآة مغروزة. وكان معظم هذا المنزل عدا الديوان قد دمر في عام ١٩٤٦ .



لوحة (٥٠)

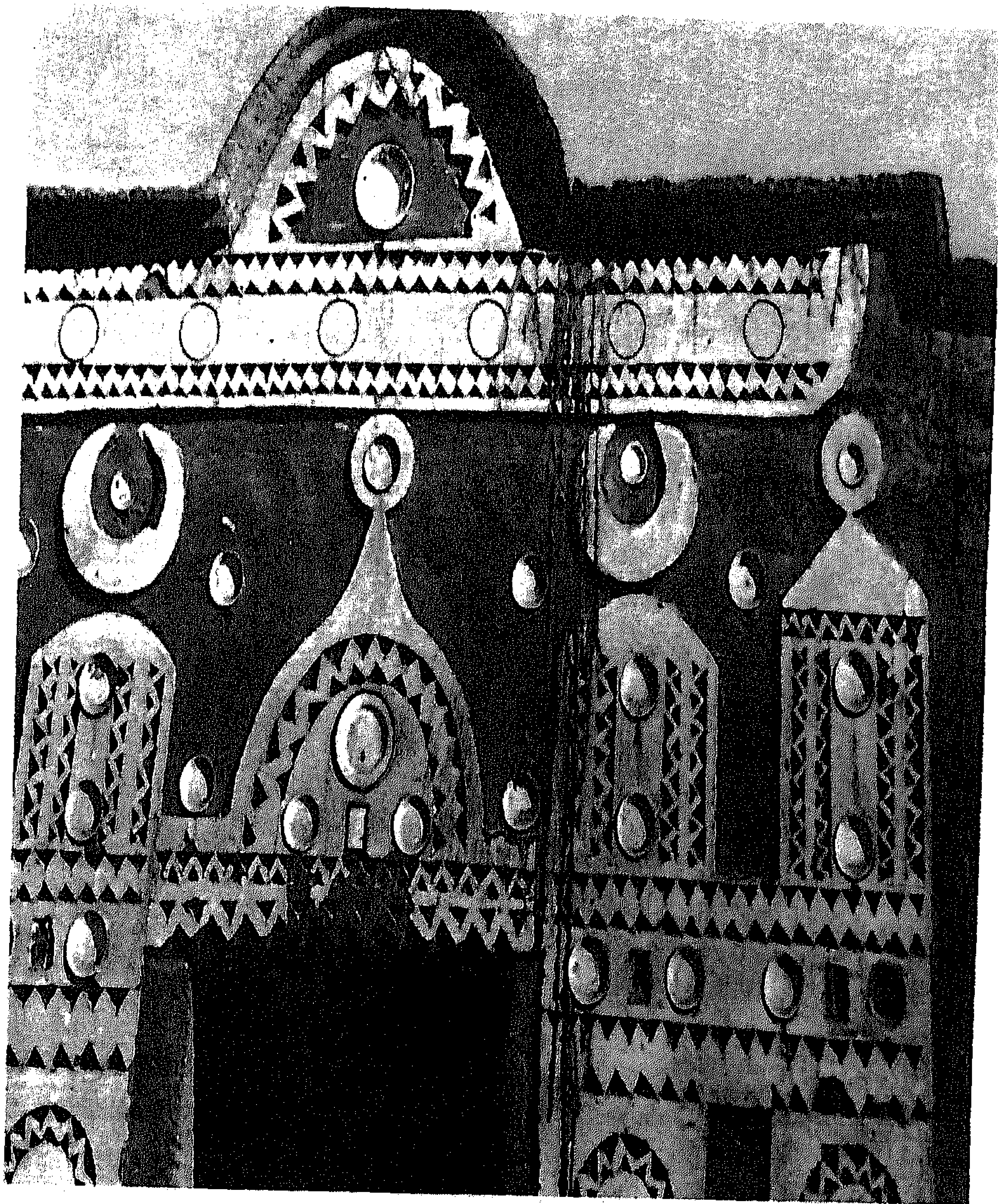
أشكيت ، حلة حاكمانركى، واجهة غربية من إنجاز صالح ميرغنى١٩٣٩ .

تصوير: ا. بوتر.



لوحة (٥١)

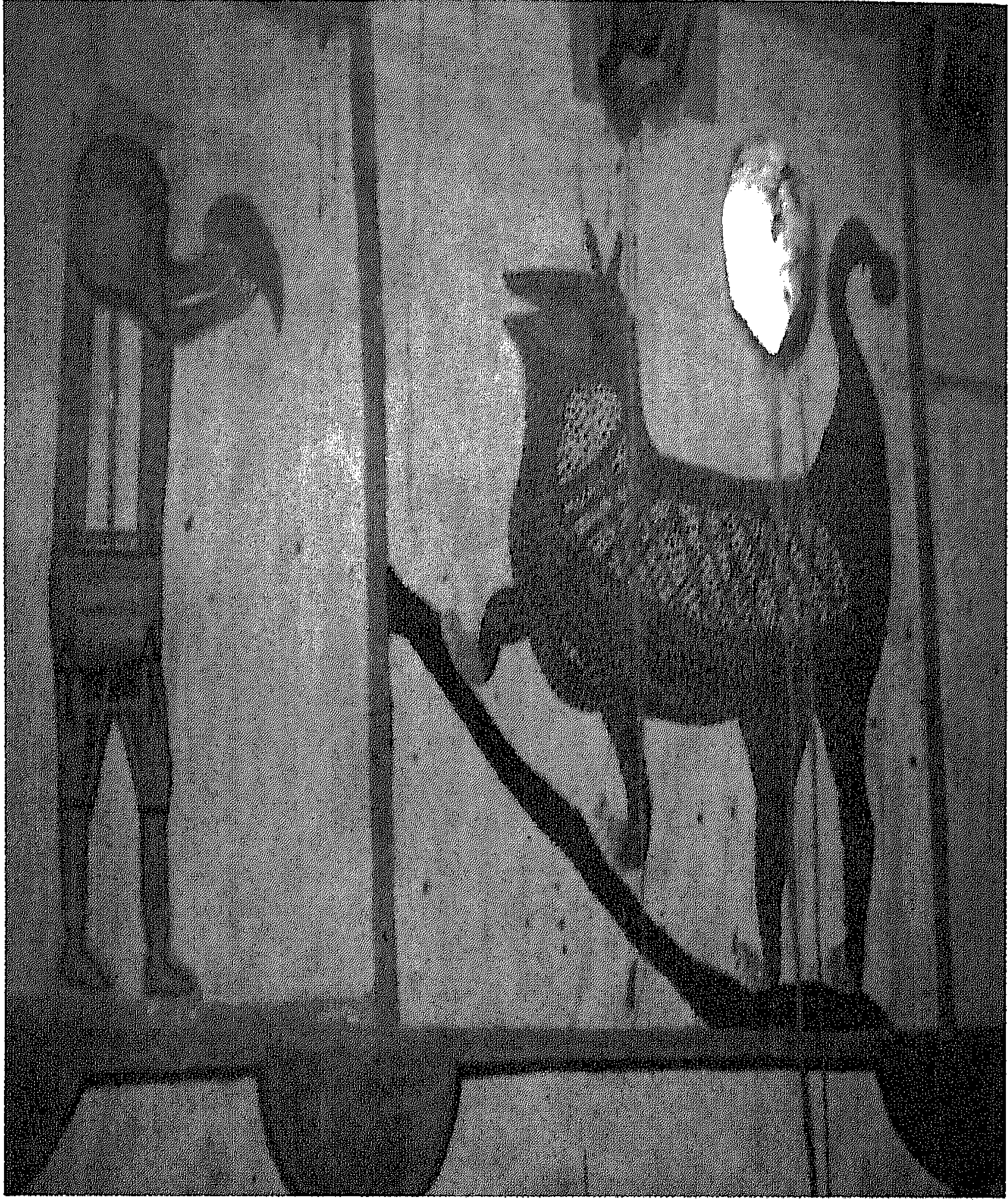
أشكيت، حلة حاكمانركى.تفاصيل اللوحة رقم ٥٠ .



لوحة (٥٢)

أشكيت ، حلة حاكمانركي واجهة غربية من إنجاز صالح ميرغني ١٩٣٩ ،

صنعت مجاورة لتلك التي في اللوحتين ٥٠،٥١ .



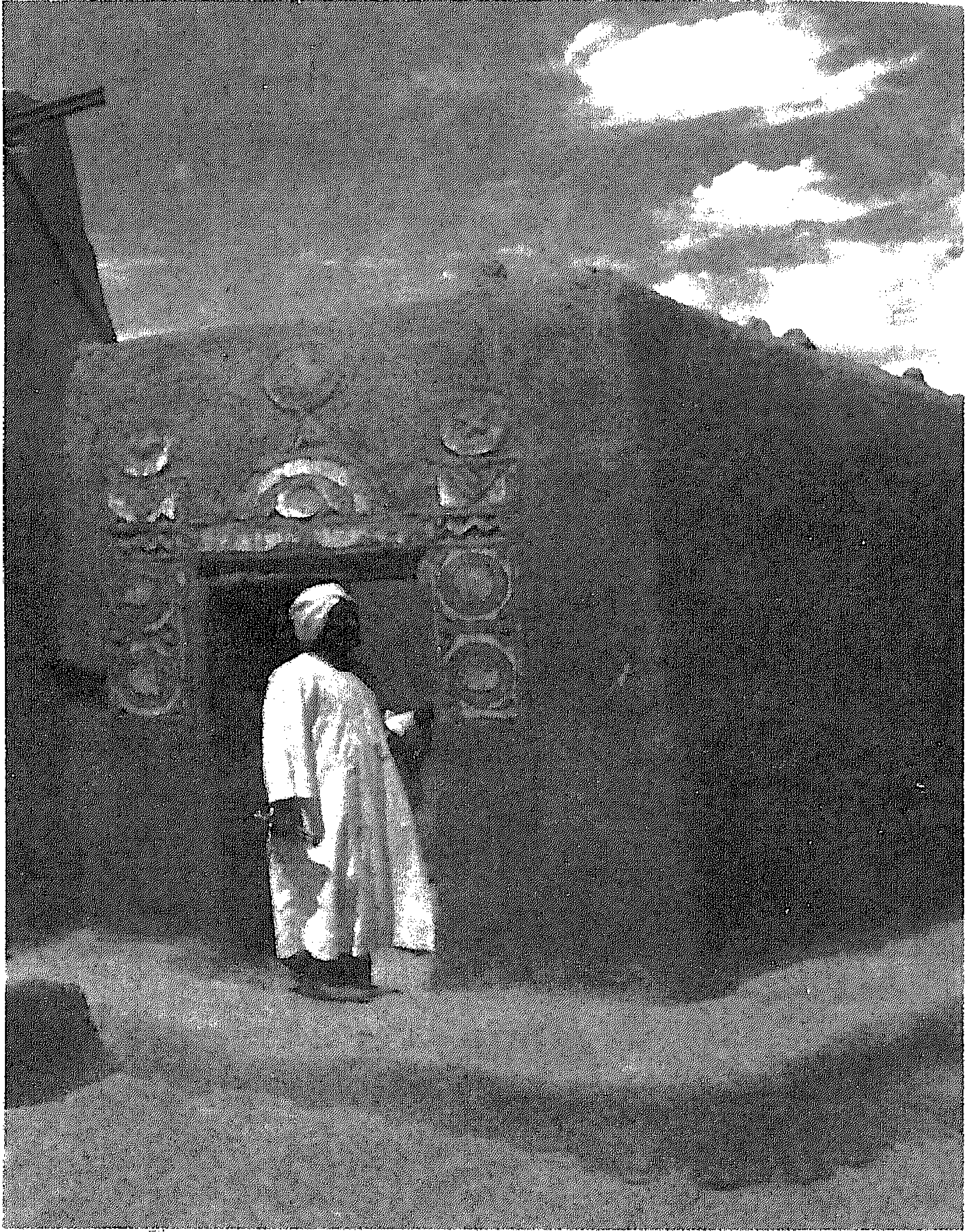
لوحة ملونة (١١)

دبيرة شرق : زخرفة حائط داخلى بمناسبة زواج ، يصور رجلاً يغرى أسداً بقطعة لحم، بينما يقوم الرجل الآخر – غير ظاهر فى الصورة – بإطلاق النار على الأسد من الخلف ، من إنجاز جابر باب الخير ١٩٤٧ .



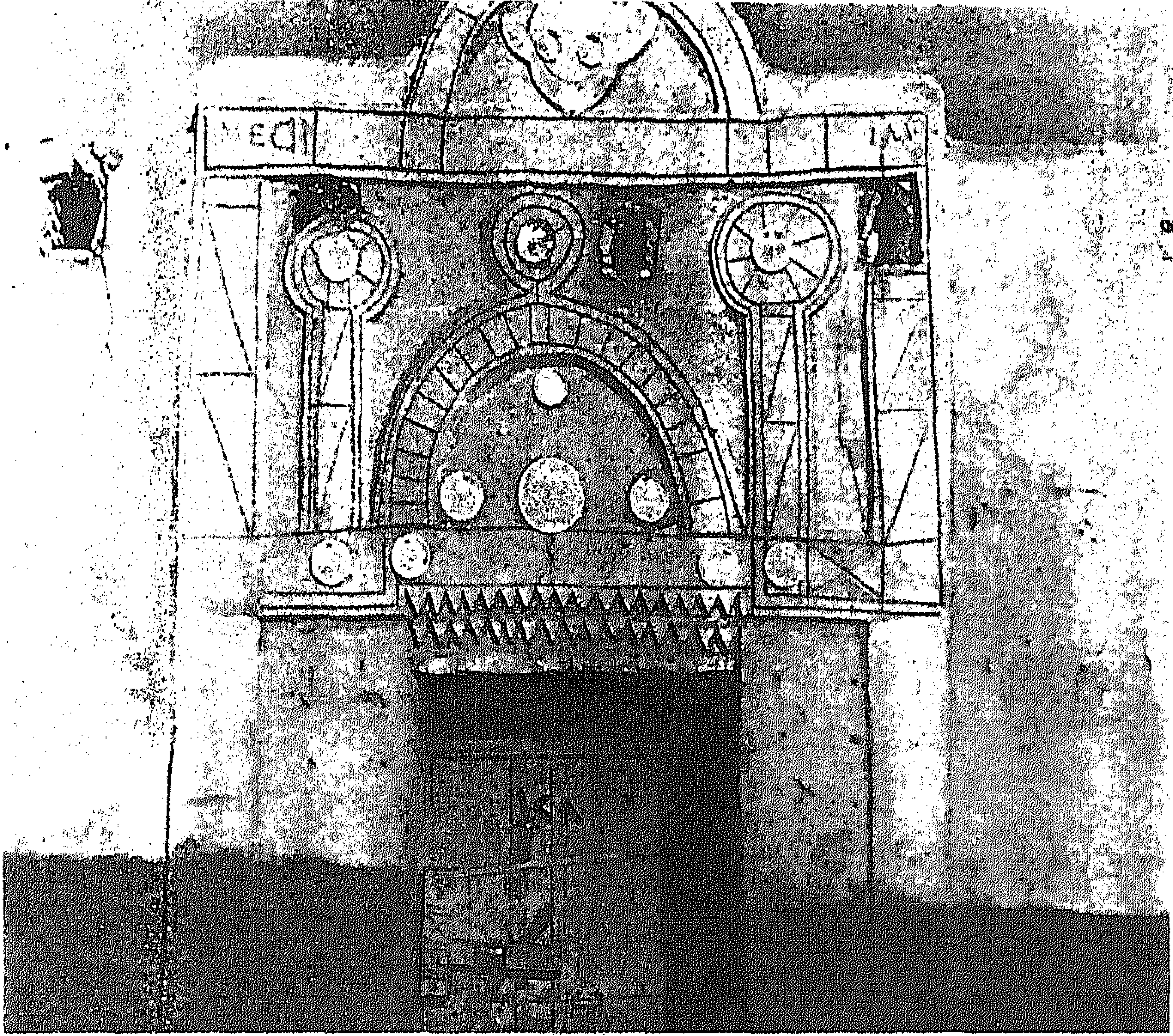
لوحة ملونة (١٢)

دبيرة شرق : حائط جنوبي لديوان – ١٩٤٧ – رسمه جابر باب الخير .



لوحة ملونة (١٣)

أرقين : المزخرف حسن عربي يقف أمام مدخل ديوان قام برسمه.

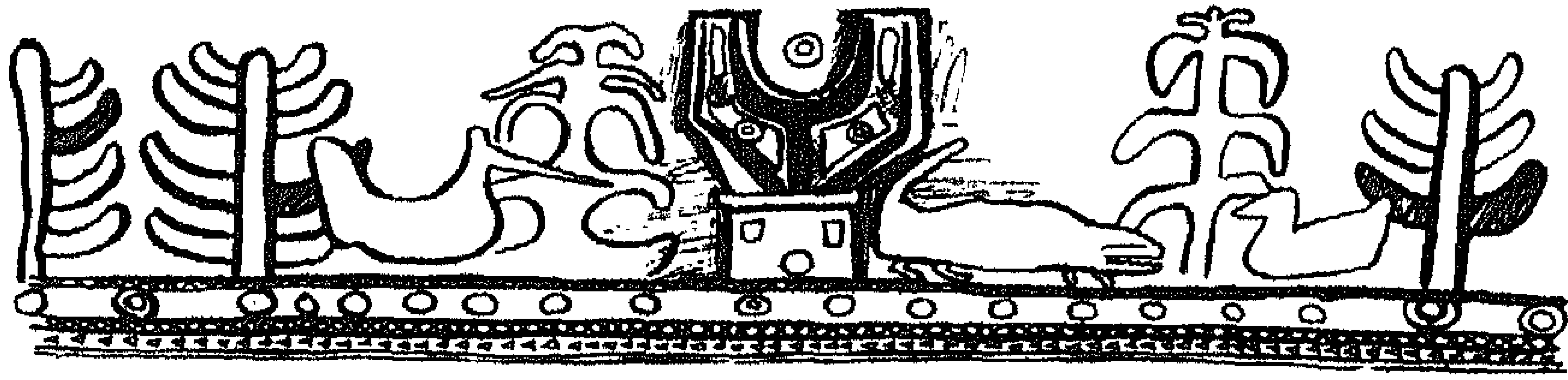


لوحة (٥٣)

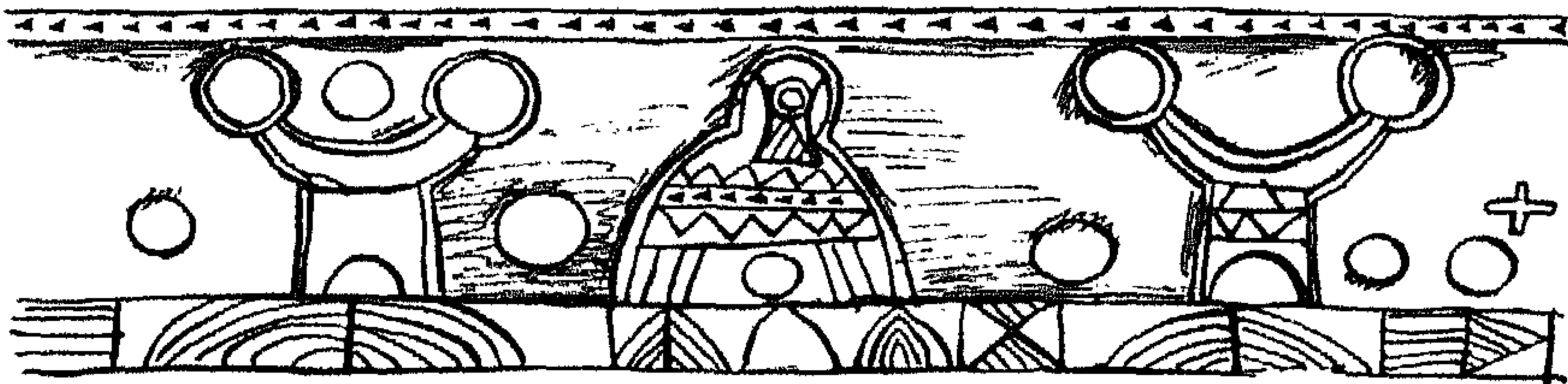
دبيرة شرق، مكان ميلاد جابر باب الخير . المدخل الغربي من عمله حوالى عام ١٩٤٠ .

رأس امرأة مقرنة (بقرون).

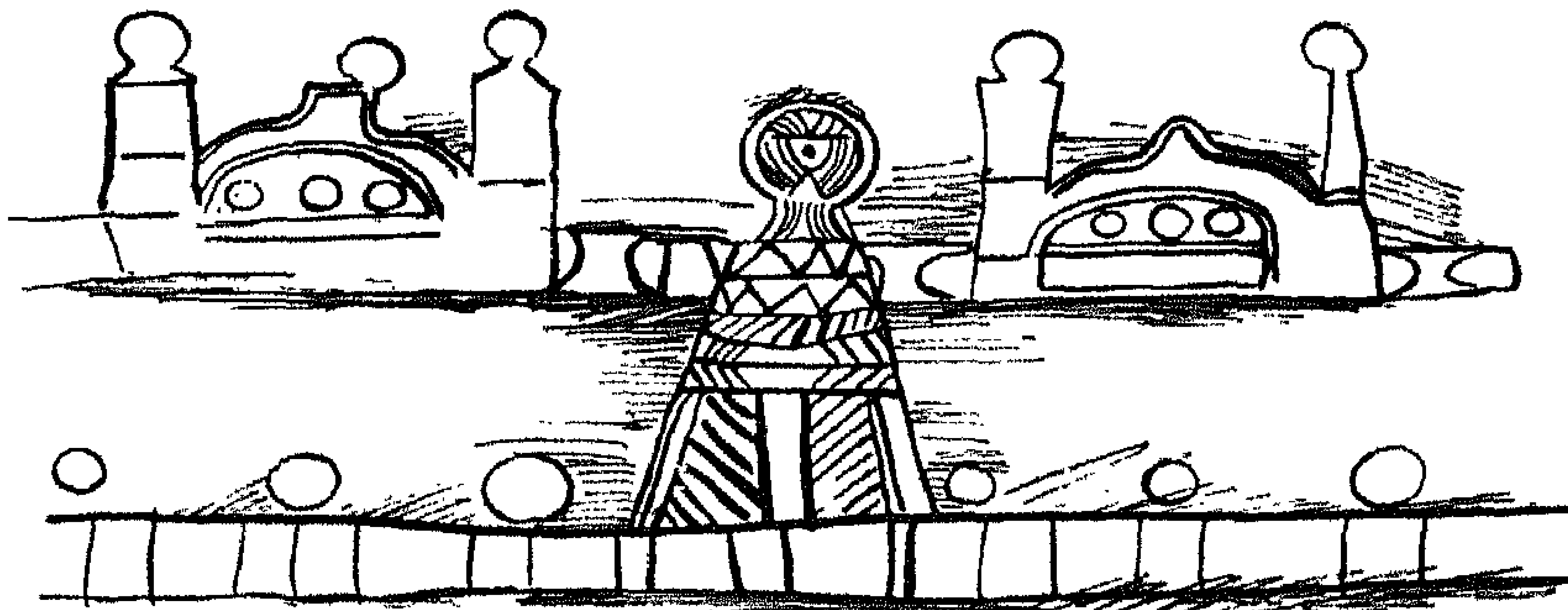
تصوير: ج. شاينر.



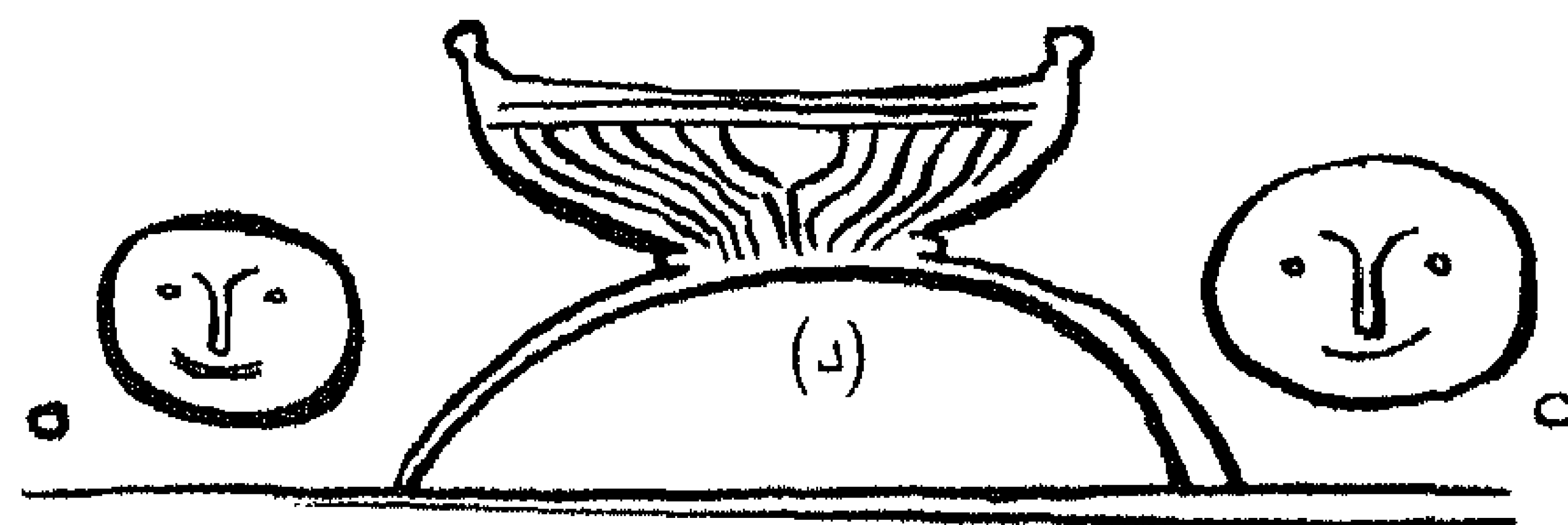
(أ)



(ب)



(ج)



شكل (٣٧)

نحت بارز .رسومات من إنجاز جابر باب الخير فى أجزاء المنزل الداخلية .

(أ) سرة شرق ، حلة عابدين إركى : ديوان ، ١٩٢٩ ، شريط وموتيف رئيس . نحت بارز يحيط به البط وتمساح نباتات . مرسوم باللونين الأحمر والأزرق .

(ب) دبيرة شرق ، حلة شباكا . الحائط الجنوبى لديوان ، ١٩٤٤ ، نحت بارز ملون . يصور ما يسميه الفنان بأبى الهول .

(ج) دبيرة شرق .مدخل حلة كوكما . الحائط الجنوبى لديوان ، 1945 ، نحت طينى شاحب على طين داكن ، مع شكل بشرى فى الوسط .

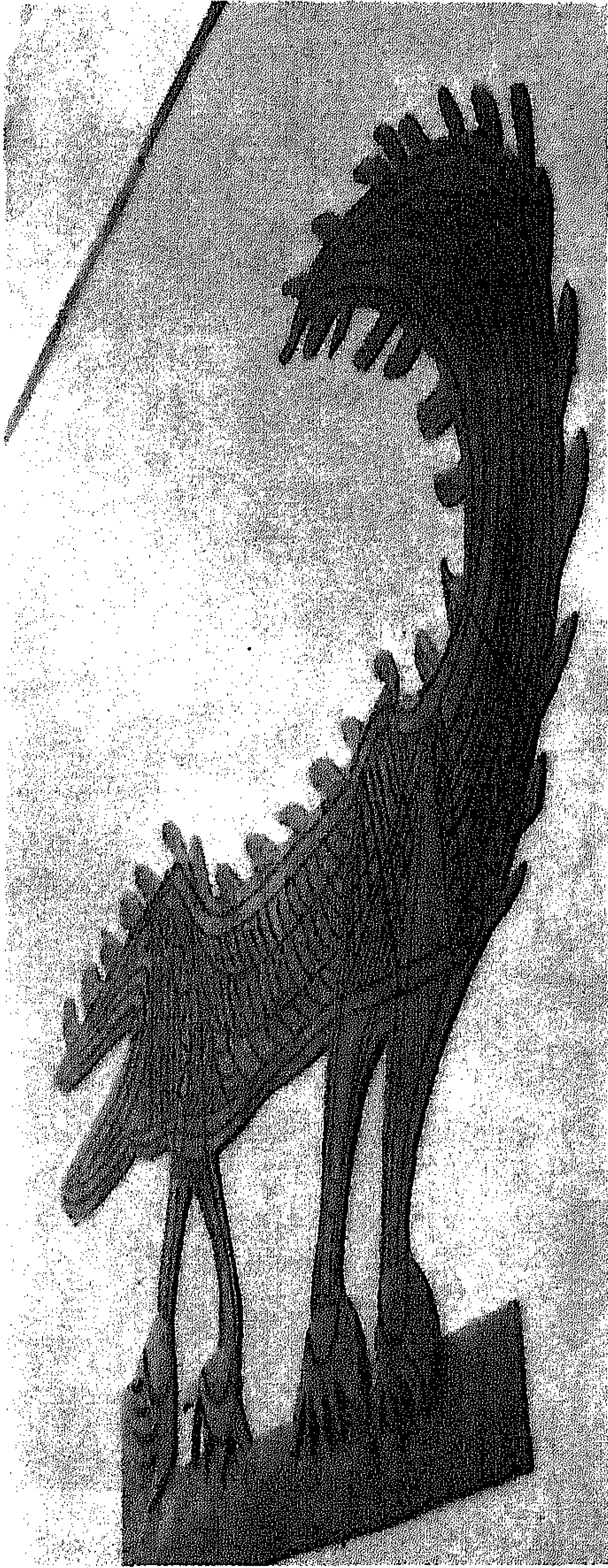
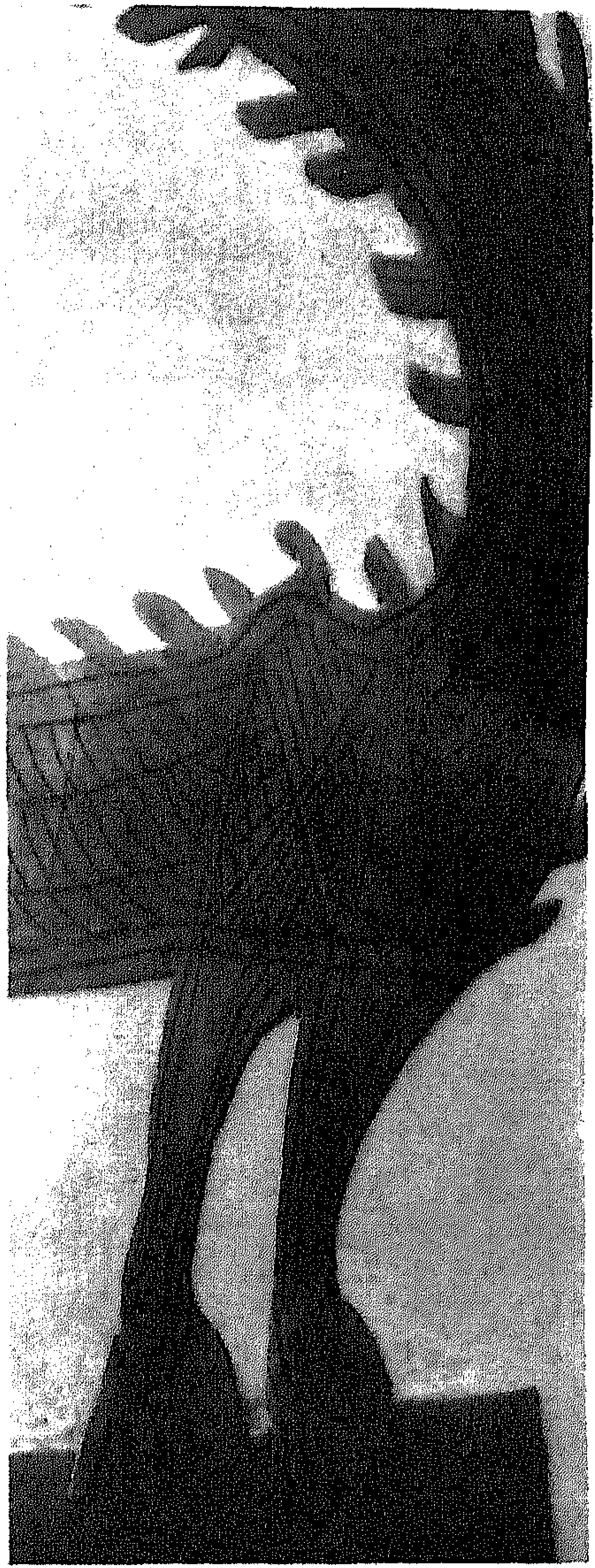
(د) دبيرة شرق . مدخل فى مندرة يؤدى إلى الدهليز ، 1947 ، مرسوم بخطوط زرقاء .



لوحة (٥٤)

وادى حلفا . متحف دار بعثة نيو مكسكو ١٩٦٤ . جابر باب الخير

وهو يعمل بطين النيل والرمل لرسم تمساح من النحت البارز على الحائط .

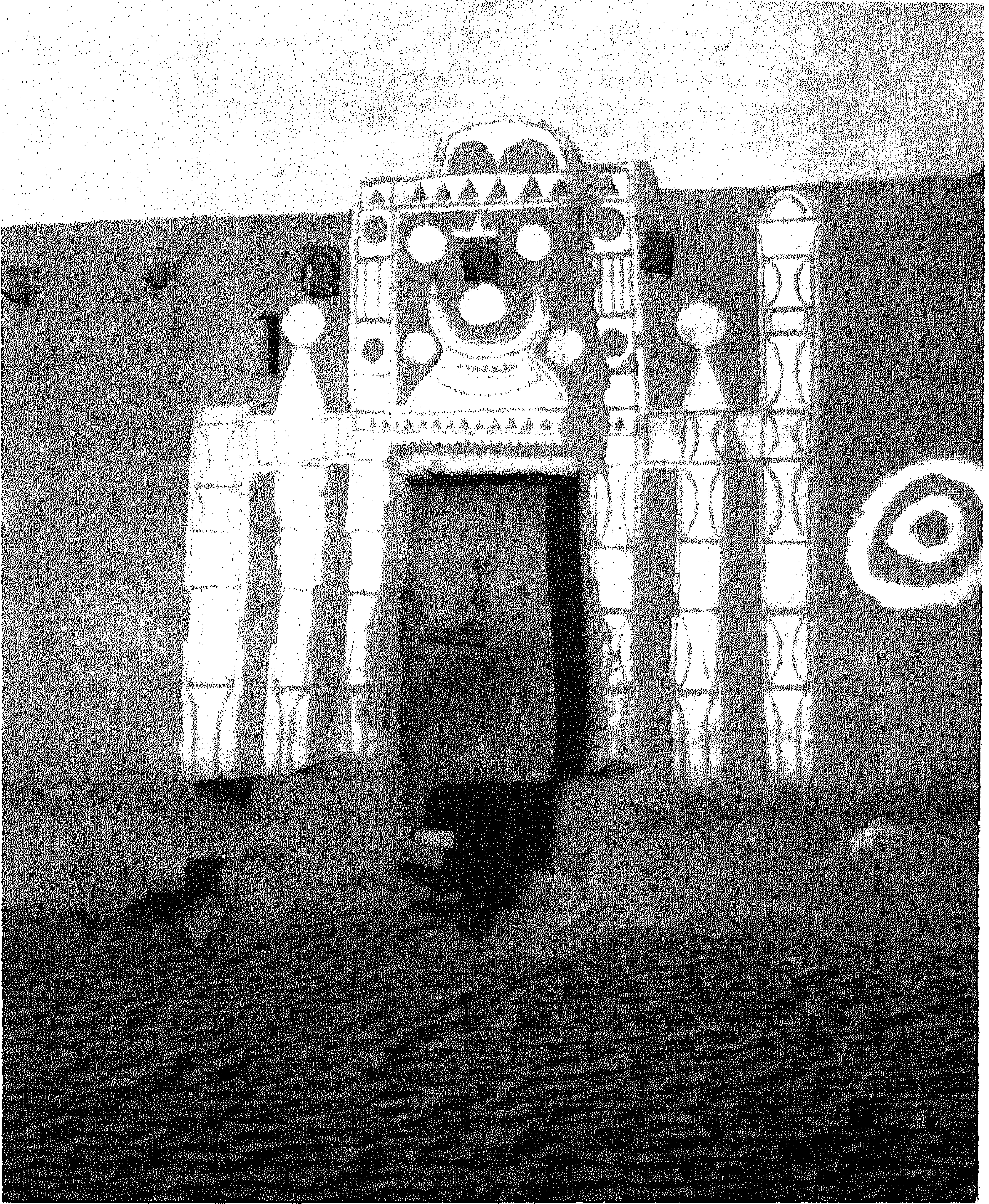
لوحة (٥٥)

وادى حلفا . متحف دار بعثة نيو مكسكو . تمساح مكتمل نحته فى مارس ١٩٦٤ جابر باب الخير .



لوحة (٥٦)

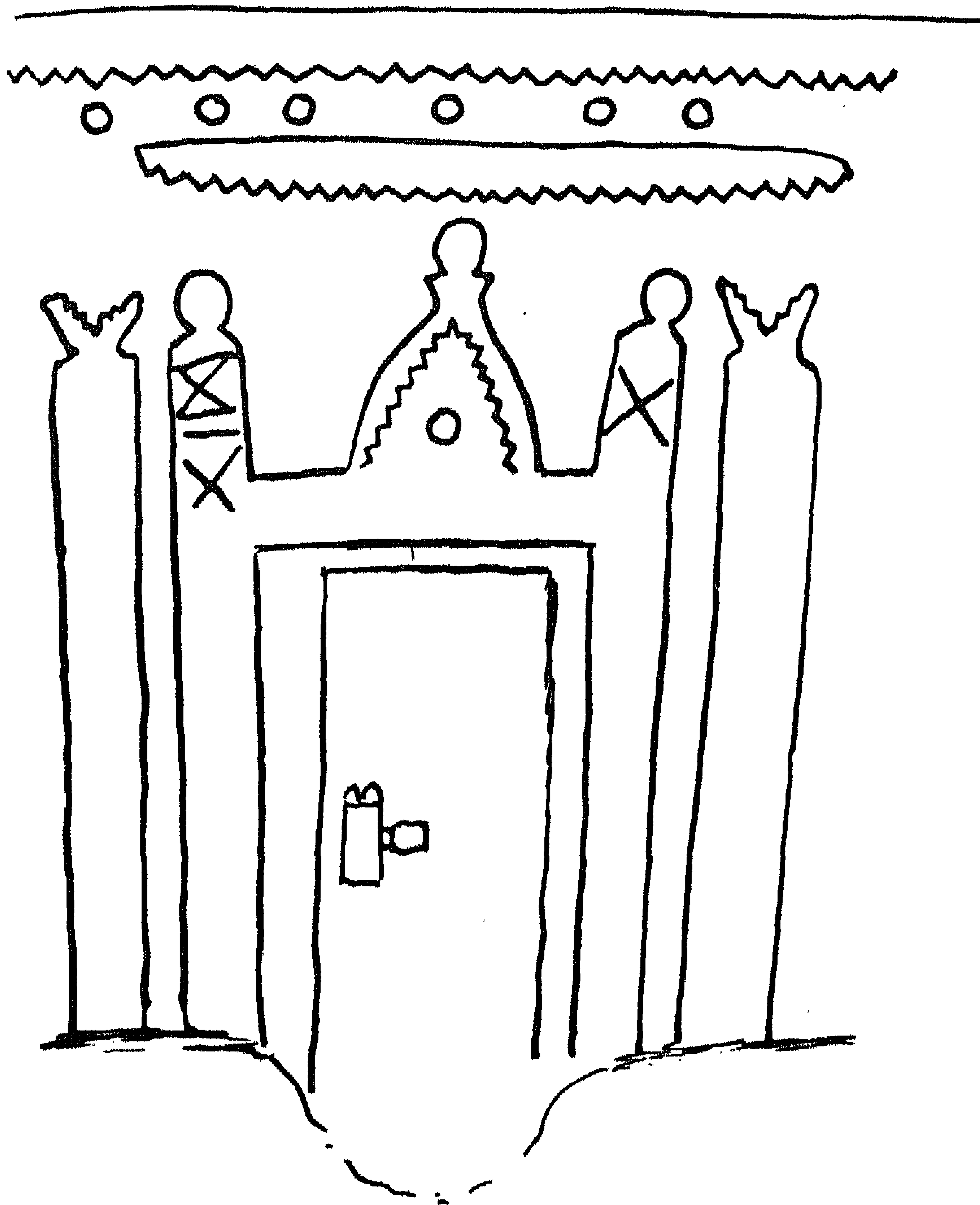
وادى حلفا .متحف دار بعثة نيو مكسكو ، تفاصيل اللوحة رقم ٥٥ .



لوحة (٥٧)

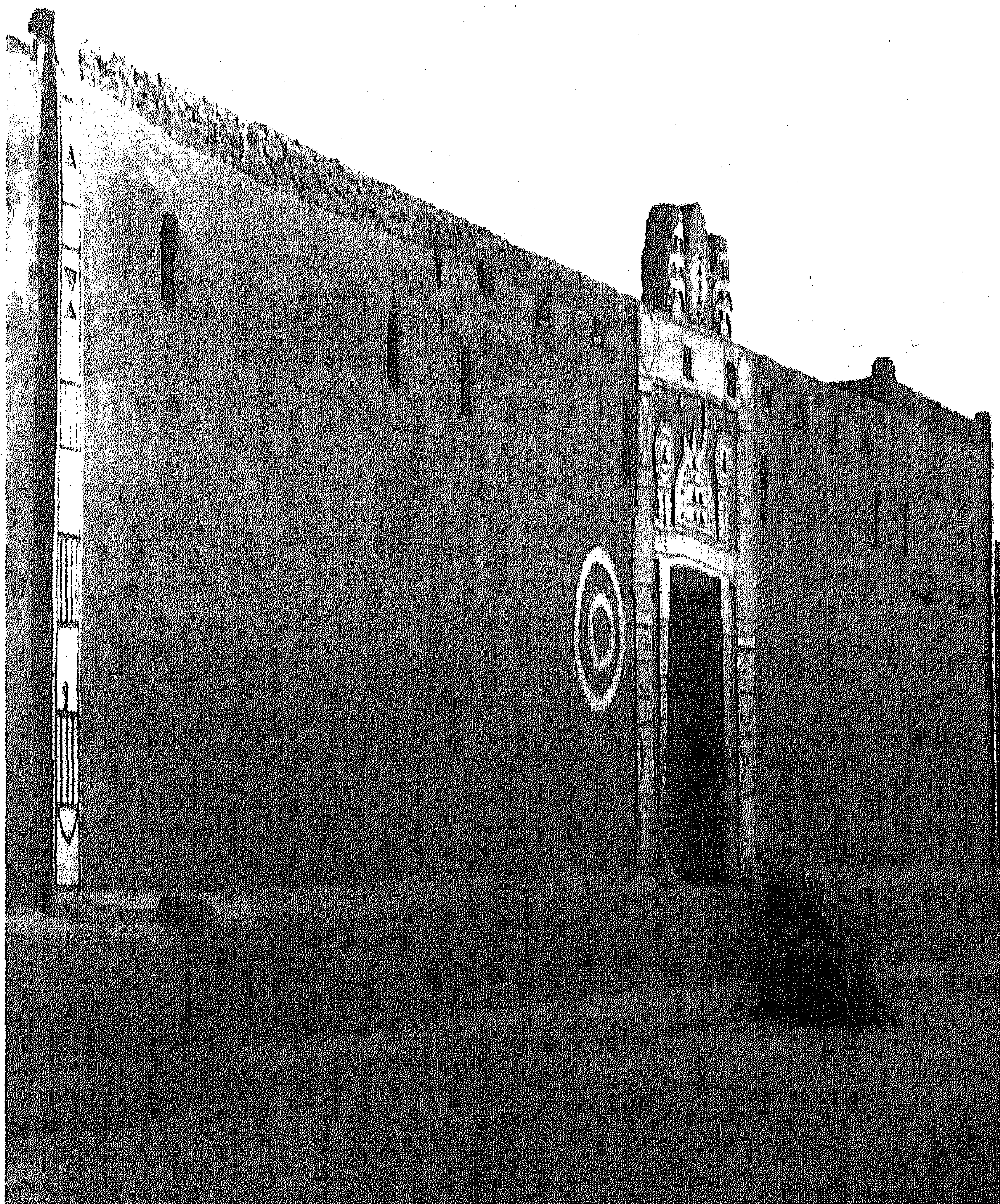
أرقين .من أعمال جابر باب الخير المبكرة ،أنجزها فى العشرينيات .

تصوير: ج. شاينر.



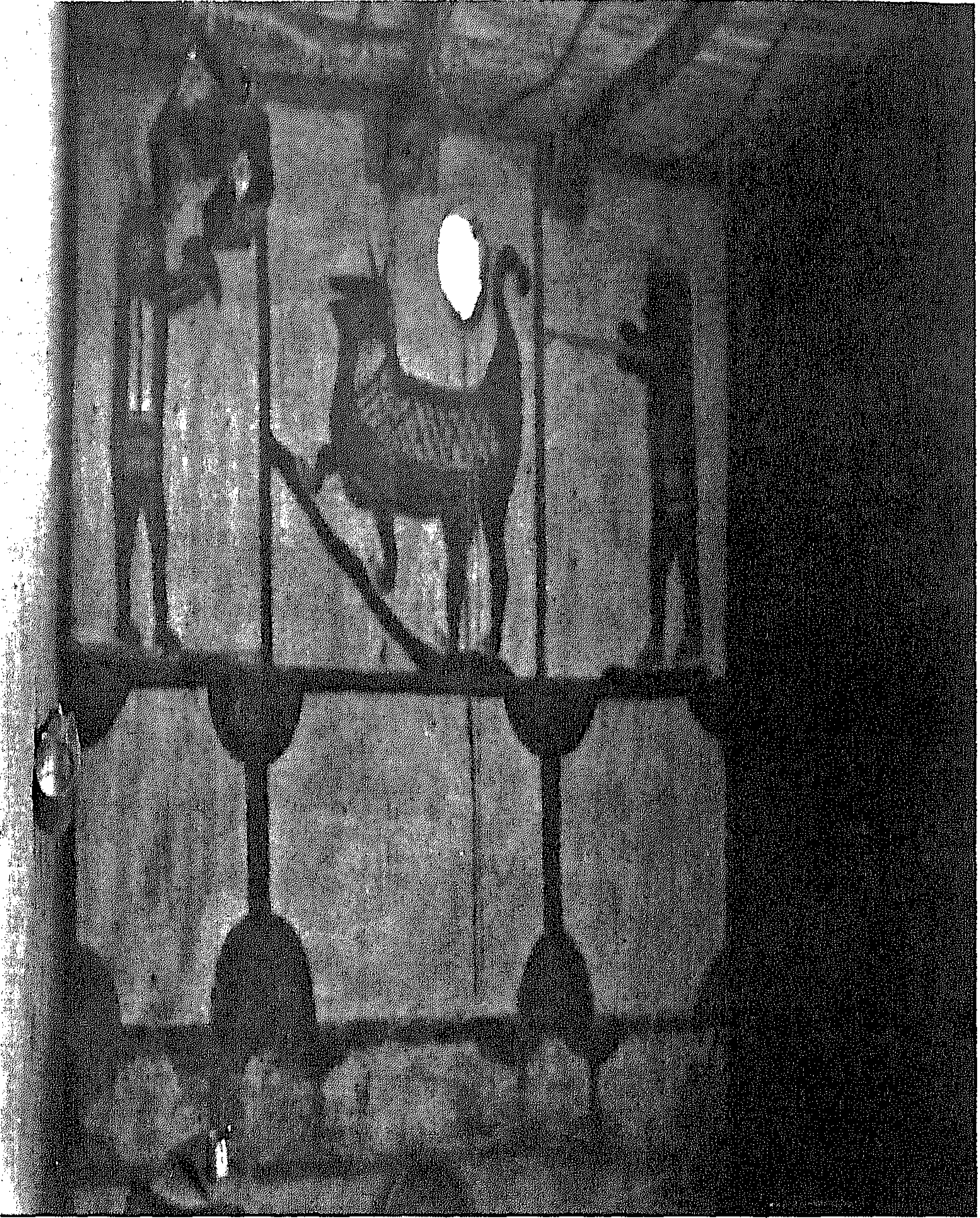
شكل (٢٨)

دبيرة شرق . آخر عمل لجابر باب الخير حوالى عام ١٩٤٨ ، يمثل أعمدة تعلوها قرون.



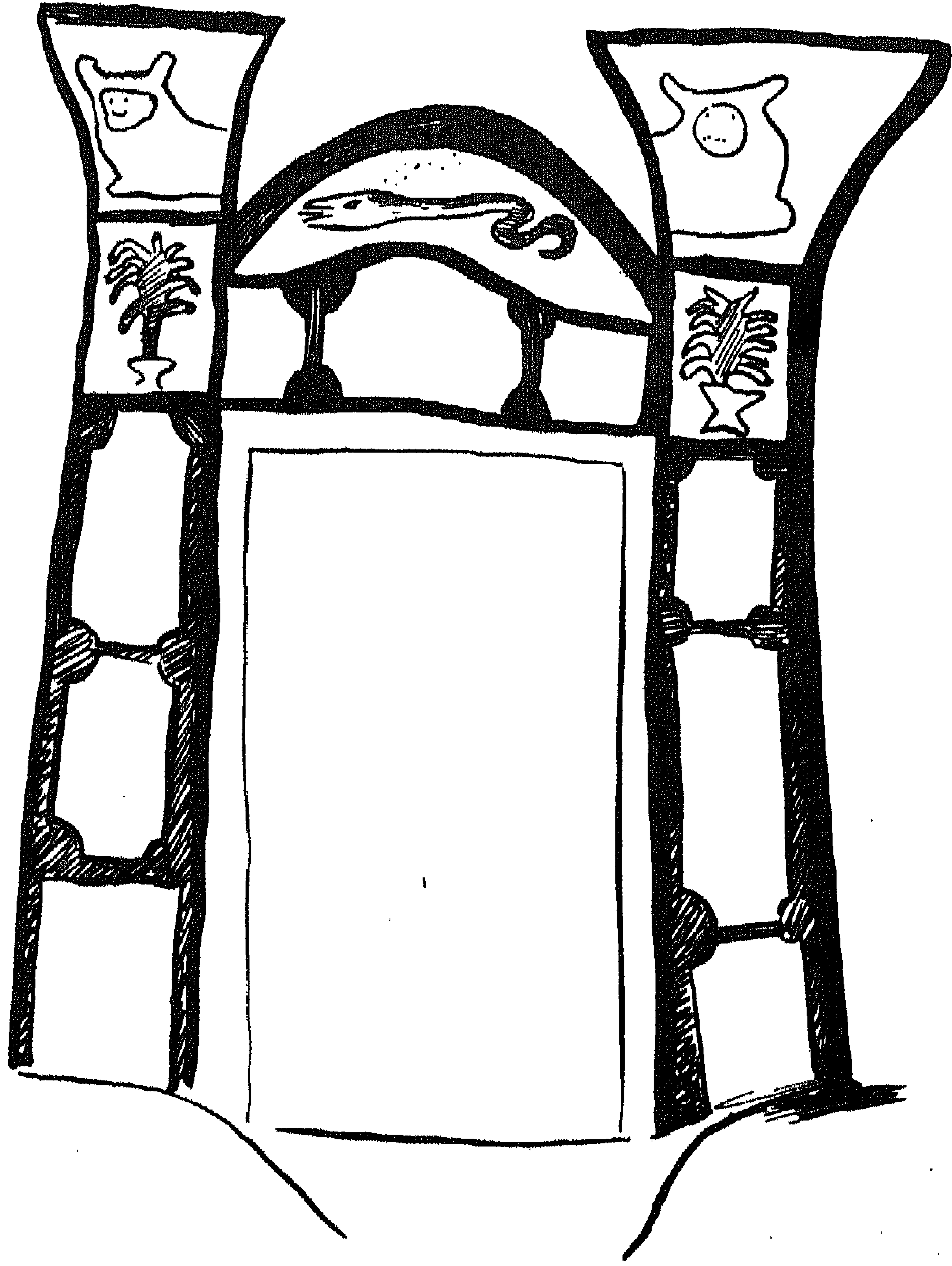
لوحة (٥٩)

دبيرة شرق ، حلة شبكة ، واجهة من إنجاز جابر باب الخير فى عام ١٩٤٤،
ويمثل الموتيف العلوى ساقية بين أشجار.



لوحة (٦٠)

دبيرة شرق . رسم لعروس على حائط داخلي ، يصور رجلاً يغرى أسداً بقطعة لحم، بينما الرجل الآخر يطلق النار على الأسد من الخلف . من إنجاز جابر باب الخير ١٩٤٧ .



شكل (٣٩)

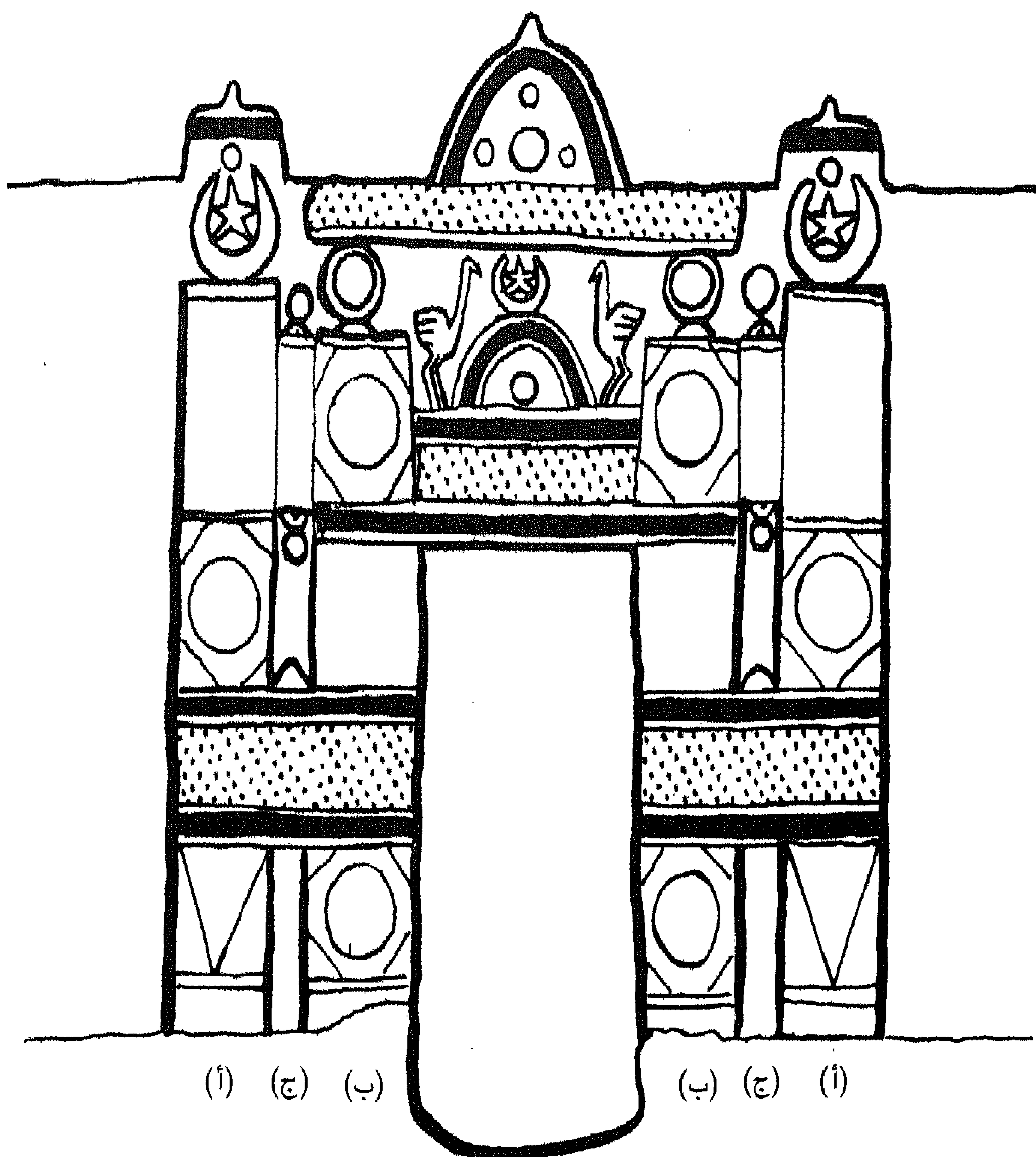
دبيرة شرق ، دهليز ، مدخل يؤدى إلى الفناء ، رسمه جابر باب الخير باللونين : الأحمر والأزرق ، وتظهر أفعى وخراف وشجرتان ، 1947 .



شكل (٤٠)

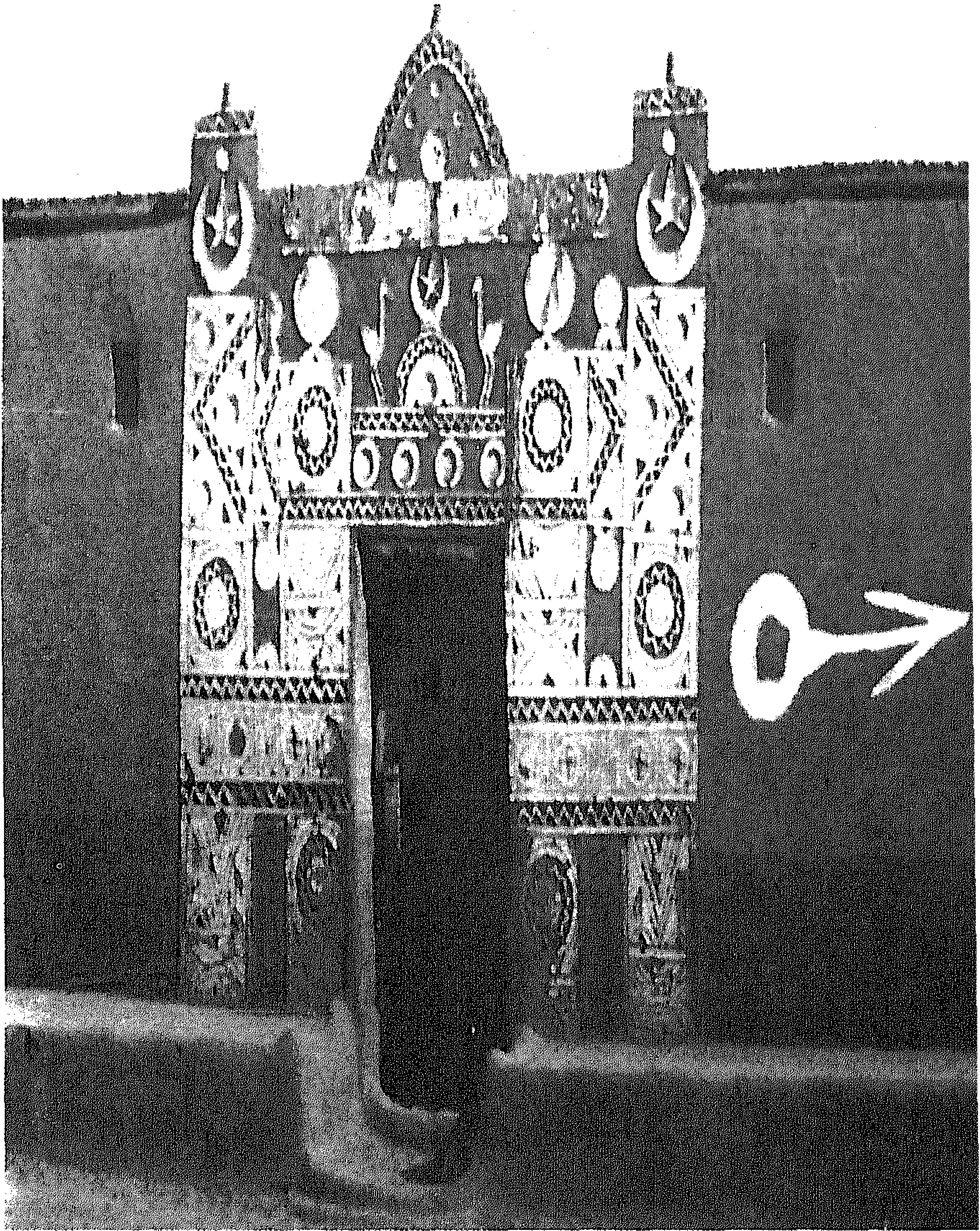
دبيرة شرق ، حلة شباكا . بوابة غربية من إنجاز جابر باب الخير،1944 ،

طين مخفف بالجير الأبيض على أرضية من الطين الداكن .



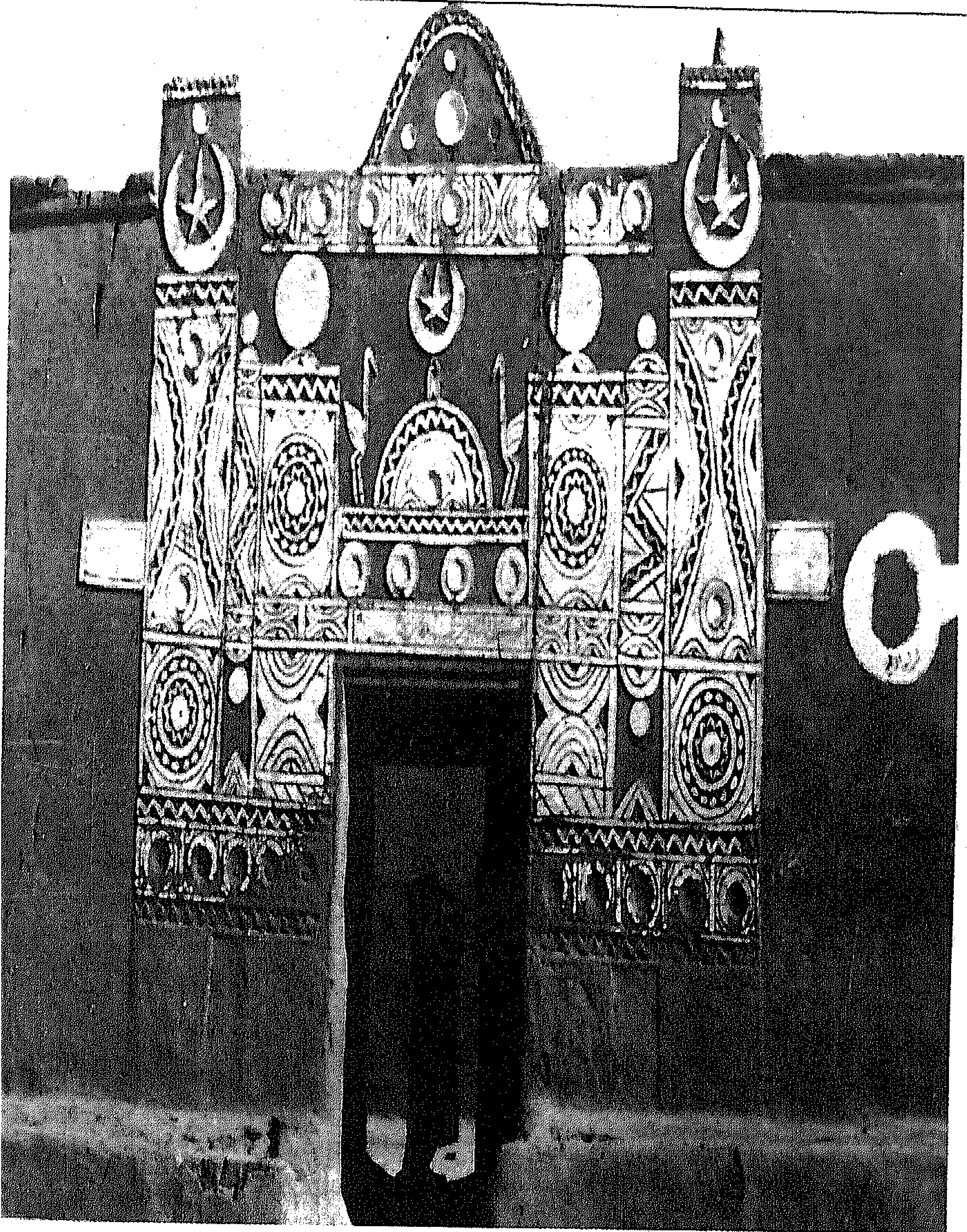
شكل (٤١)

أشكال متواصلة لزخرفة المدخل فى صيغة كان قد اخترعها حسن عربى، واستخدمها فى أشكيت وأرقين ١٩٤١ - ١٩٤٥ .



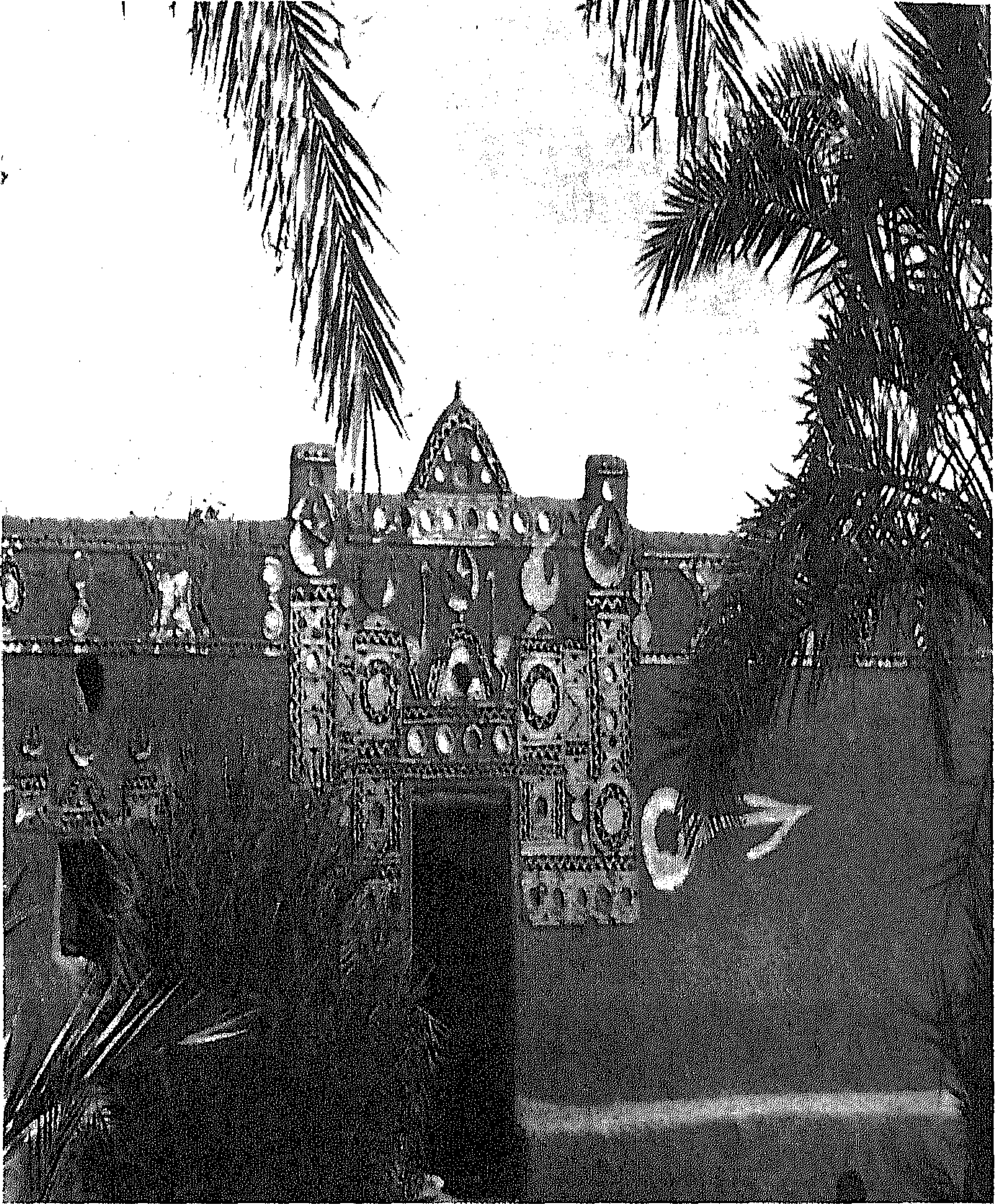
لوحة (٦١)

أشكيت ، حلة آرى ، واجهة غربية من إنجاز حسن عربى عام ١٩٤٢، مستخدمًا صيغة خاصة لبناء محيط الباب المزين بالنقوش .



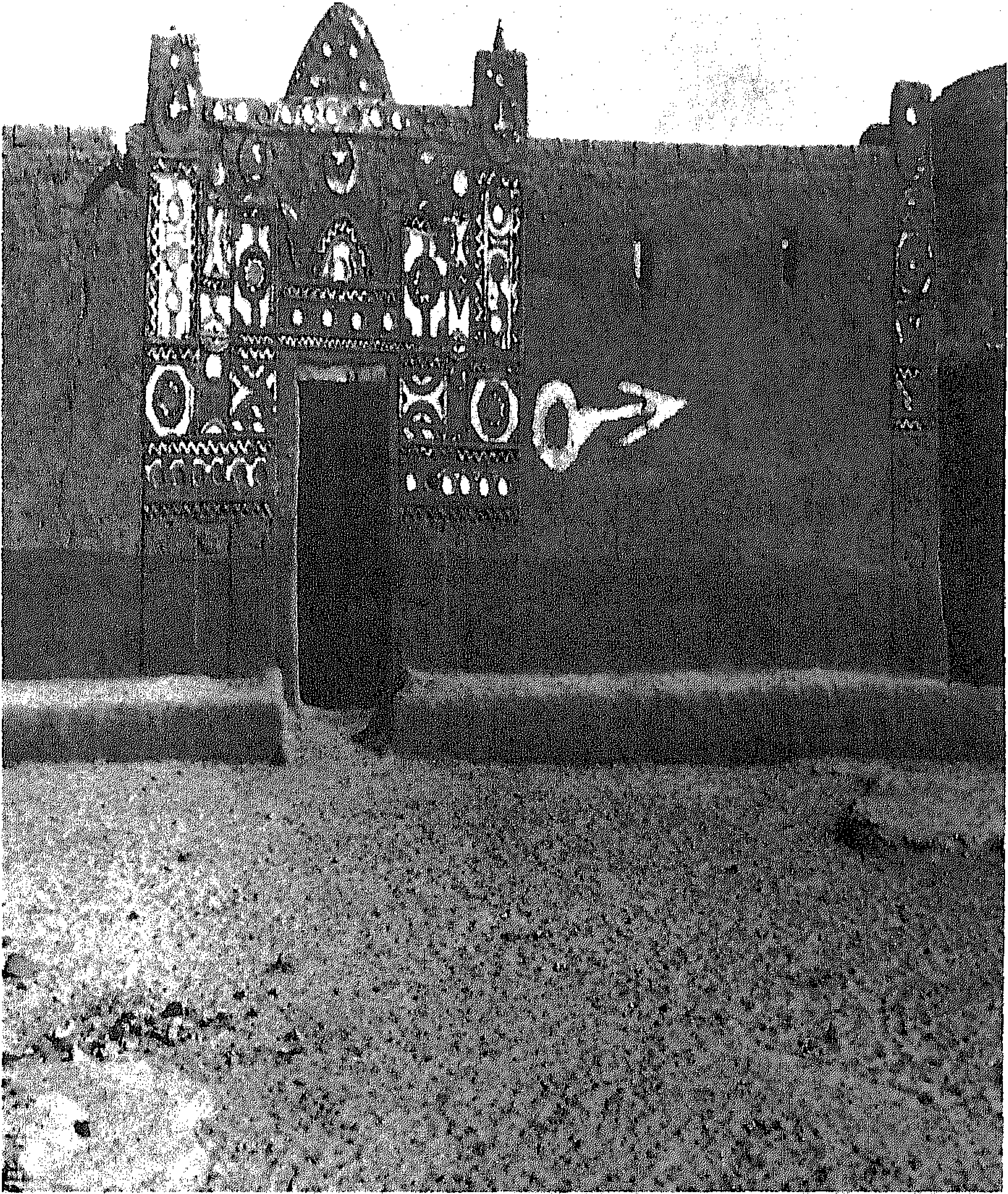
لوحة (٦٢)

أشكيت ، حلة شورتوكيجا ، واجهة غربية من إنجاز حسن عربى .



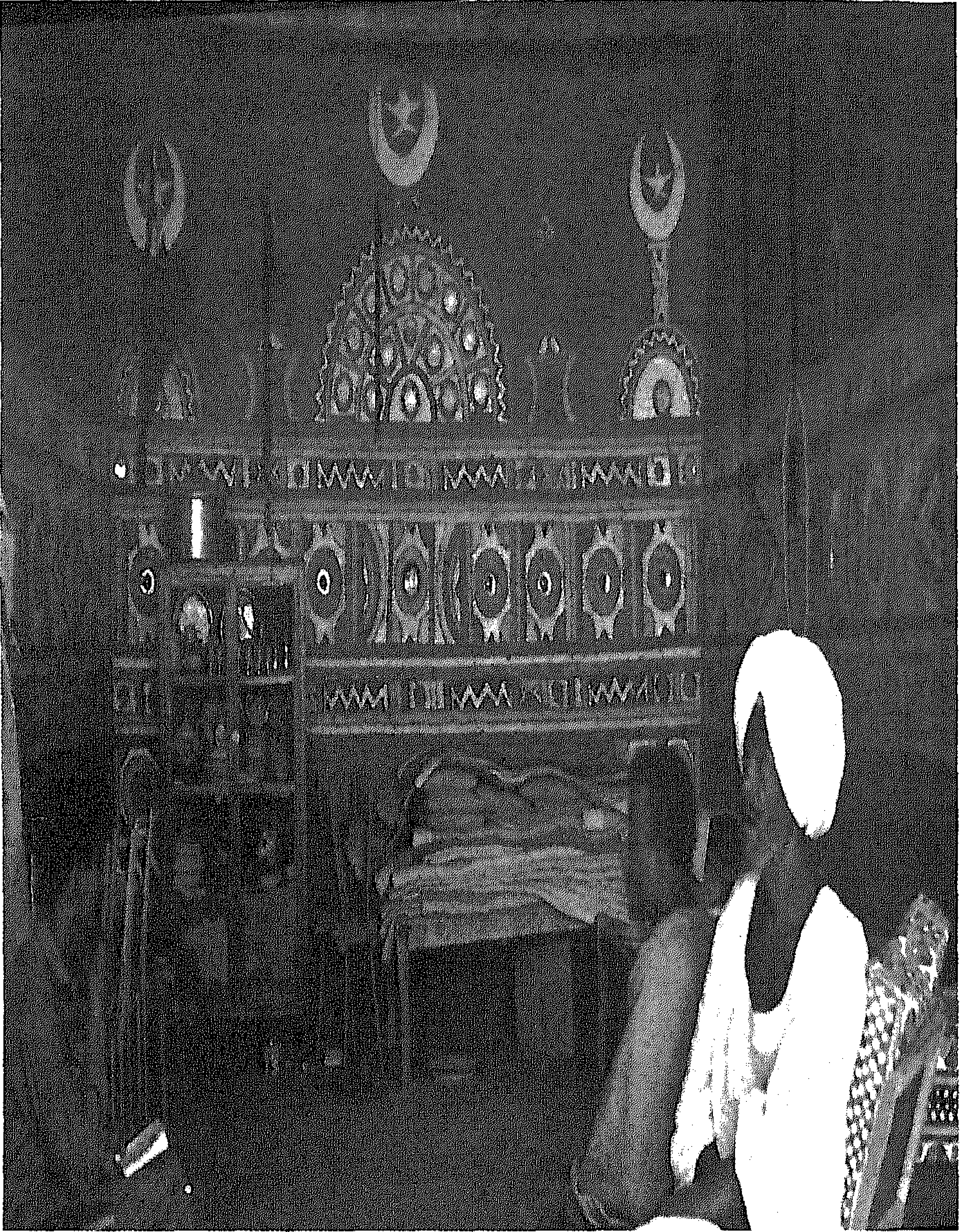
لوحة (٦٣)

أشكيت ، حلة آرى . واجهة غربية من عمل حسن عربى ١٩٤٤ . كان الشباك الواقع على يسار المدخل خاصاً بمحل بيع الشاى والقهوة والبقالة. ويبرز النحت البارز للمدخل النحت الموجود فوق الشباك وقد لون بالألوان: الأحمر الداكن والأزرق والذهبى .



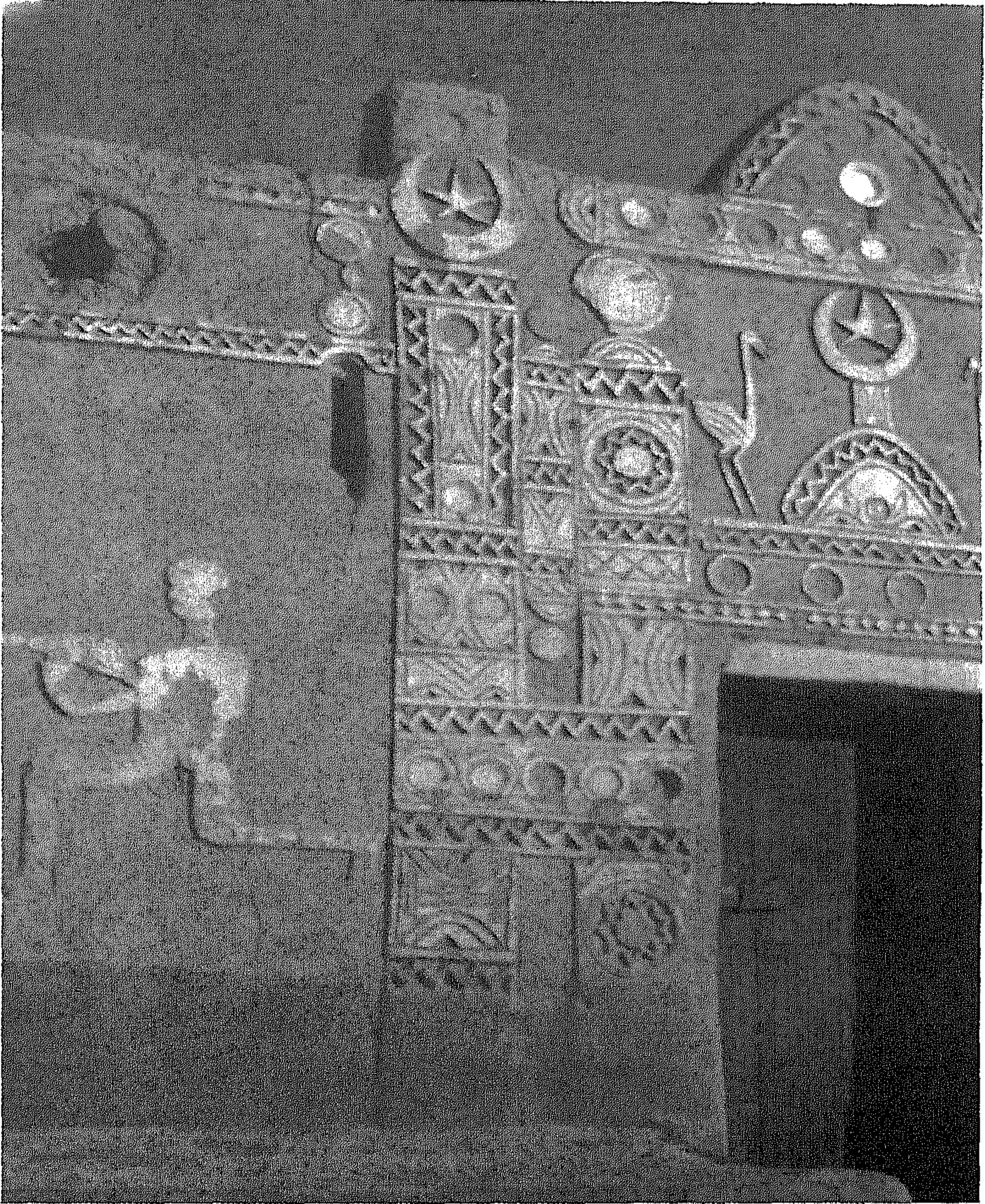
لوحة (٦٤)

أشكيت ، منزل محمد أحمد سيد ، الواجهة الجنوبية رسمها حسن عربى ١٩٤٥ ،
بالألوان: الأحمر الداكن والأزرق الداكن والأزرق الفاتح والمغرة والأبيض .
وأضاف الألوان بعد ملاحقة من صاحب البيت .



لوحة ملونة (١٤)

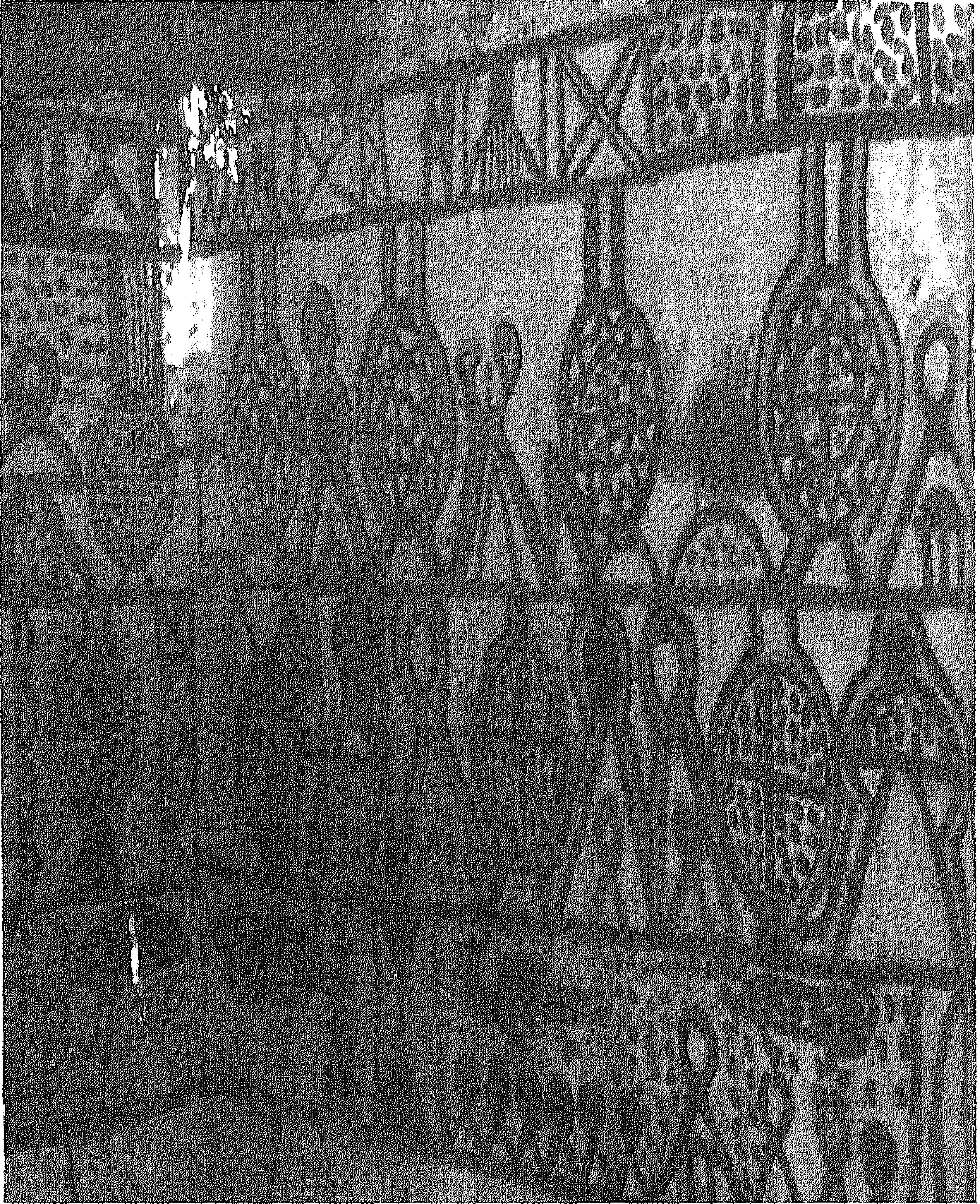
أشكيت ، حلة سيزكى : ديوان قام بزخرفته حسن عربى فى عام ١٩٤٢ ، فى فترة مرحلته الهندسية .



لوحة ملونة (١٥)

أشكيت : مدخل من إنجاز حسن عربى ١٩٤٢ .

يشبه - إلى حد كبير - أعمال داود عثمان، ولكنه يختلف فى العلامات المسجلة .



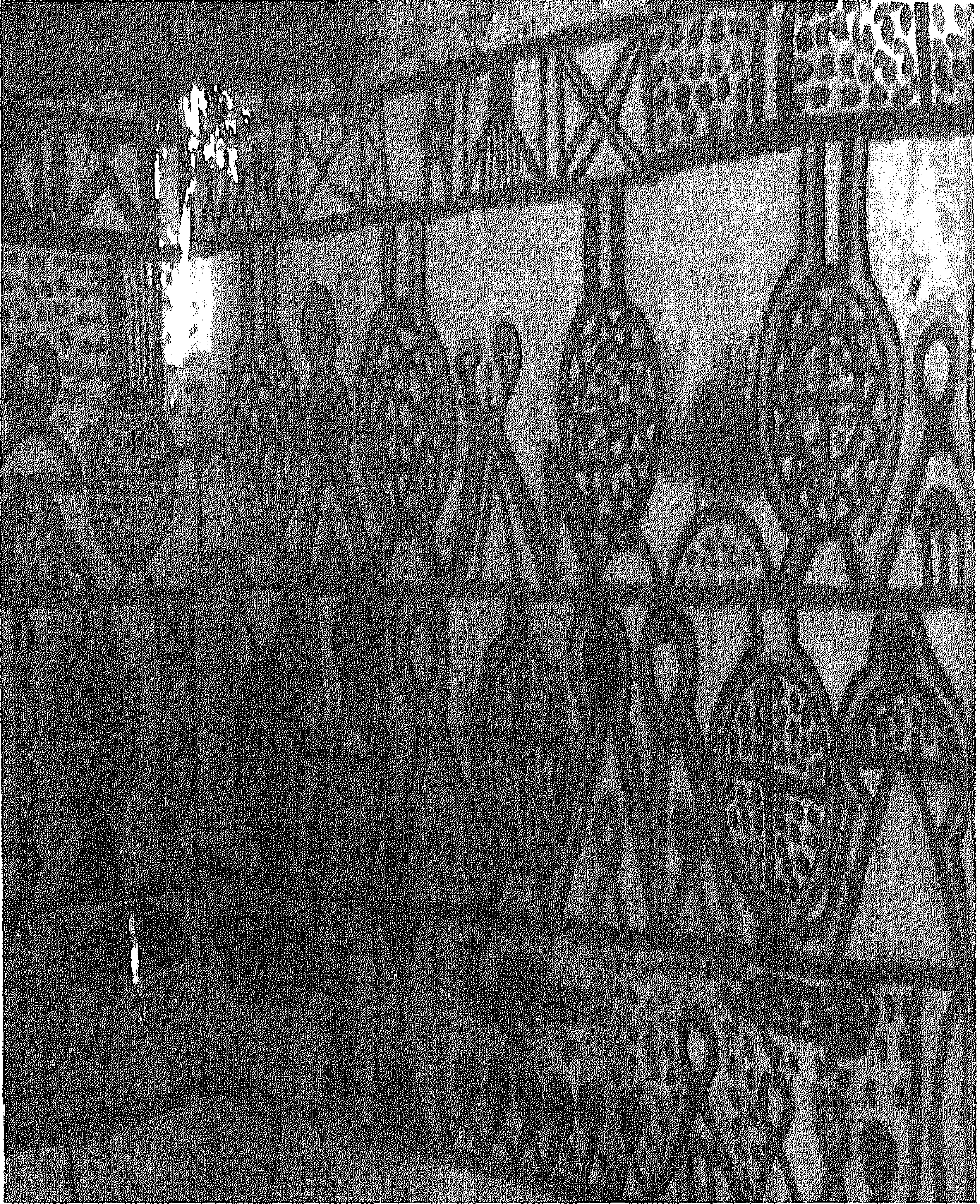
لوحة ملونة (١٩)

جمى شرق، جمى سعيد : دهليز من رسم محمد سليمان فى عام ١٩٦١ أو ١٩٦٢ ، يمثل تصميمات على شكل السلال المعلقة.



لوحة ملونة (١٨)

أشكيت ، حلة سوربا : واجهة مبنى من إنجاز عبده بتول شقيق أحمد بتول، الذى ثبت منافض سجائر خضراء جلبت من سلسلة متاجر شهيرة بالقاهرة .



لوحة ملونة (١٩)

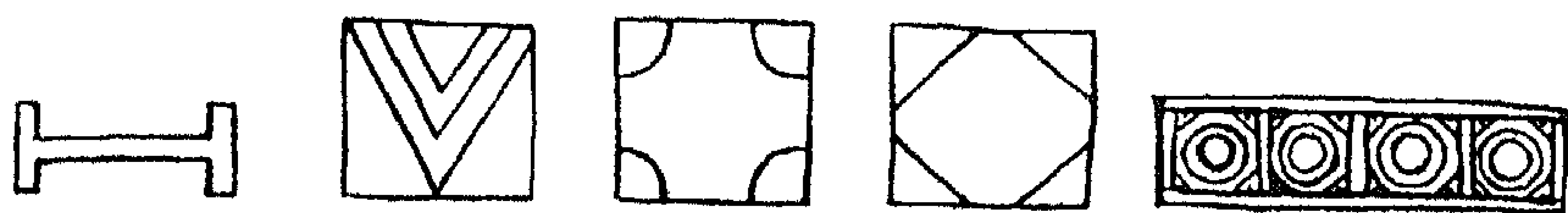
جمى شرق، جمى سعيد : دهليز من رسم محمد سليمان فى عام ١٩٦١ أو ١٩٦٢ ، يمثل تصميمات على شكل السلال المعلقة.



لوحة (٦٥)

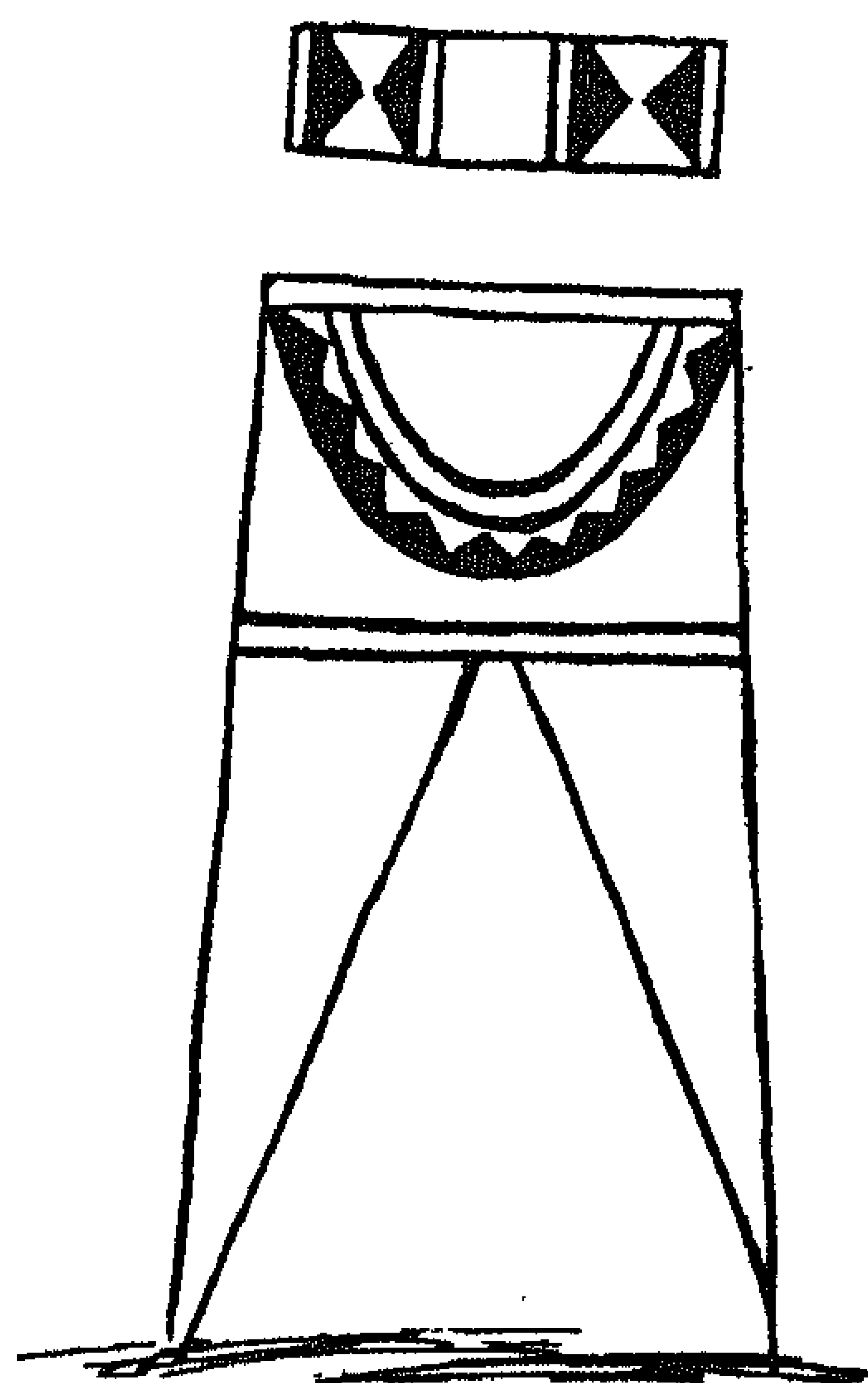
أشكيت . عمل مبكر لحسن عربى ــ قبل عام ١٩٤١ ــ فى الوقت الذى كانت فيه صيغة المدخل لا تزال فى بدايتها.

تصوير: ج. شاينر.





a



b

شكل (٤٢)

(أ) علامات حسن عربي المسجلة .

(ب) علامات داود عثمان المسجلة .

ومن المحتمل أن عمل ميرغني يتقدم زمنياً على عمل بتول . وربما لا يكون نتاج منافسة بينهما؛ ففي ديوان في دبيرة يقال إنه تمت زخرفته لعرس في عام ١٩٢٣ (شكل ٣٦) وواجهتي مبنيين في أشكيت ، حلة حاكما نركـي (لوحة ٥٠-٥٢) يعود تاريخهما إلى عام ١٩٣٩ تبدو كلها من صنع اليد نفسها وهي تظهر بقوة الصفات الشخصية مثل الدوائر التي تحدها التعريجات والأعمدة ذات النحت السميك في الحواف الناتئة التي يتوجها الهلال ، ونوعًا من الوحدة الحرة ، وشريط الزخرفة المستدير في نهاياته الذي علق فوق بقية التركيب. وحتى الآن فقط، فإن المداخل في عام ١٩٣٩ معروفة بشكل مؤكد بأنها كانت من عمل صالح ميرغني . وإذا كان إنجاز ١٩٢٣ينسب بشكل مؤكد إلى قدراته الخاصة ؛ فإنه غدا بذلك أول شخص يقوم بعمل نحت طيني بارز بشكل واسع النطاق في منطقة حلفا . ويبدو أن أحمد بتول، من ثم، تعلم زخرفة النحت البارز من العمل معه. ولكن يبدو أن بتول بدلاً من ذلك عَلَّم نفسه بنفسه بشكل كبير.

لقد كان معظم عمل صالح ميرغني - بصرف النظر عن مداخل الأبواب - في عام ١٩٣٩ - وثيق الصلة بأسلوب بتول ، فيما عدا تفاصيل قليلة . ومن الصعب التمييز بين الفنانين . لقد رسم صالح ميرغني الطيور بظهور مقوسة مثل تلك التي لبتول (شكل ٣٢ق) ولكن برقاب طويلة جداً مثل طيور حسن عربي (شكل ٤) ولم يصور أبداً التماسيح أو الأسود. ووصفه حسن عربي في كلمات قليلة: " كان صالح ميرغني من دبيرة، وهو الآن في كرمة. لقد عمل معي لعدة أيام في زخرفة ديوان ، ولكنه لم يبق على مستوى واحد معي . لقد كان بنَّاءً - في المقام الأول - واعتاد على البناء بالحجر والرمل والطين ، ولكنه لم يستمر في البناء بسبب المنافسة. وكان يعمل في البناء قبل مجيء أحمد بتول. وكان أحمد بتول يعمل في التلبيس فقط. إن الجيل المكون من أحمد بتول وصالح ميرغني وجابر باب الخير كلهم بدءوا بالتلبيس ثم تحولوا إلى الزخرفة، وجميعهم ظهروا في دبيرة فيما بين عامي ١٩٣٠ ، ١٩٣١، ويقولون إن النساء قبل ظهورهن عملن بعض الزخرفة من دون ألوان "، وفي الأربعينيات والخمسينيات تعرض صالح ميرغني لأزمات قاسية. ولم يكن ناجحًا كمساعد للفنانين الآخرين . وكانت آخر أعماله في الزخرفة في دبيرة غرب ، هسا، نجع الكنوز. وكانت مكونة من حافة ناتئة

وخطين رأسـيين يحد أطباقـًا (شكل ١١د) وداخل الحافة الناتئة صدفة كبيرة من البحر الأحمر، ومثلثان يكملان الخطوط المتعرجة المحفورة داخل الطين، ولم يكن هناك نحت بارز. وكان أحمد بتول وصالح ميرغنى من أصل نوبى ، بينما كان جابر باب الخير ذا أصول تنتمى إلى رقيق الجنوب، بلون أكثر سوادًا وملامح زنجية أكثر من معظم سكان دبيرة الآخرين. ولم يكن هو نفسه من الرقيق، ولكن كان ابنًا لرقيق . وقد ولد فى دبيرة شرق فى منزل "معتقة". و قام بزخرفة ذلك المنزل " برأس امرأة بقرون " لمجرد المزاح (لوحة ٥٣) .

إن جابر باب الخير- وهو من بين الفنانين الذين ذكرناهم - "كان أول فنان من الممكن إجراء مقابلة شخصية معه . وقد زودنا ببعض التفاصيل حول كيفية تدريبه وتعليمه فقال: إنه بدأ العمل واحدًا من فريق مزخرفى المنازل، وكان رئيس الفريق يخصص له ربع العمل، بينما يُعطى حصصًا أقل ، وكان جابر هو الشخص الوحيد الذى قال لنا: إن مثل هذا النظام كان سائدًا ، برغم أن الفنانين الآخرين ذكروا أنه كان يساعد تلاميذه أو أنهم كانوا تلاميذ لشخص آخر. ربما كان فريق جابر من مزخرفى منازل؛ حيث كانوا يشكلون فريقًا من التلاميذ يعملون فى اتحاد مع فنان راسخ عمل رئيسًا للفريق. وقد ادعى جابر أنه عمل بهذه الطريقة لمدة عام، تحول بعدها إلى البناء وأصبح بناء. وقال: " ثم أصبحت مليسًا ، وتحولت إلى زخرفة الحائط الذى أدخلت فيه اللون " .

وقد أنجز جابر باب الخير كل زخارفه فيما بين عامى ١٩٢٩، ١٩٤٨ . وبعد ذلك التاريخ اختلف مع الجماعة، وفقد وسائل عمله وتقاعد فى فقر شديد.وقد وجد فى عام ١٩٦٤ ، وهو يعيش فى كوخ غير مزخرف ويمارس الزراعة. لقد عمل فى الزخرفة لوقت طويل حتى يوفر نقودًا لشراء بقرة. ولم يكسب أبدًا مالاً كافيًا ليعول زوجة . ومع ذلك فقد كان الفنان الوحيد، من الجيل القديم الذى لم تظهر فى عمله أية إشارات تصمه بالتكرار أو الهبوط ، وعندما كلف بعمل تمساح فى مقر بعثة نيو مكسكو فى وادى حلفا، برهن على أنه فى كامل نشاطه الفنى، (لوحات ٥٤- ٥٦ لوحة

ملونة رقم ٩) وهو رجل خجول أمكن حثه فقط ليصنع تمساحًا بالإقناع المباشر من ناظر منطقة حلفا، في منزله الذى لم يدع إليه من قبل أبدًا. وقد حاول فيما بعد إعادة المال الذى دفع له. وبرغم أنه لم يمارس أى زخرفة فيما بين عامى ١٩٤٨ ، ١٩٦٤، فقد كان يحتفظ دائمًا فى جيب جلبابه بصرة صغيرة من طلاء بودرة خضراء كتعويذة .

وكان جابر باب الخير يفتخر بعمله بشكل كبير، وحافظ على مستواه الفنى ، كما يبدو عليه عمله، ومن أجل ذلك كان على استعداد لأن يتوارى عن الأضواء . ولم يكن فنه – طبقًا لقول الناظر – يلقى إعجابًا كبيرًا فى دبيرة. لقد افتقد التناسق، ولم يساير الذوق المحلى ؛ فقد كان قريبًا من الذوق الغربى، مظهرًا مهارة التنظيم والتنسيق وتوازن الأشكال التجريدية التى بدت متسمة بالتكرار، ولكنها لم تكن كذلك فى الحقيقة أبدًا (شكل ٤٠، ولوحات ملونة رقم ١٠، ١١) ويتشابه عمل جابر المبكر (شكل ٥٠ل، س) مع عمل بتول المبكر(لوحة ٥٧ ، وشكل ٣٢أ ، ز، ح) ولكنه بعكس بتول احتفظ بالخطاطيف التى تشبه القرون (شكل ٣٢ب، ح) فى بعض أعماله النحتية المتأخرة (شكل ٥٠ص) وقال إن الأشكال أخذت شكل القرون عندما كانت تقلب إلى أعلى (أشكال ٣٨ ، ٥٠س) وأوراق الموز عندما تقلب إلى أسفل (شكل ٥٠ص)، وقال جابر إن الأعمدة كانت " دعامات تحت القرون" وأضاف:" لا يطلب الناس القرون" إننى أضعها عندما أشعر بأننى أحبها. لقد جاءت القرون، مع بداية هذا الفن "كما احتفظ جابر أيضًا بتقسيم" عصى الحساب" فى الوحدات المقعرة التى كان يستخدمها أحمد بتول فى عمله الخاص بالنحت الطينى المبكر(شكل ٣٢ ب) ثم تخلى عنه . وقد ميز جابر – بعكس بتول – هذه الوحدات على سطح العمود المنقوش، ولم ينحتها فى شكل الصورة الظلية (لوحات ٥٨ ، ٥٩ ولوحة ملونة ١٠) وتضمنت التصميمات التى وظفها جابر باب الخير فى أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات شكلاً عملاقًا يشبه رأسًا بعين واحدة (لوحة ملونة رقم ١٠، وشكل ٣٧ب ، د، وشكل ٤٠) ودائرة بمثلثات يلى كل منها الآخر مثل السلسلة (لوحة ٥٩ ، لوحة ملونة رقم ١٠) قال جابر: إن هذا النوع من الدوائر يمثل الساقية، ومنذ عام ١٩٤٤ فلاحقًا رفض استخدام الصحون، معلنًا أنها طريقة قديمة، وأفسد تكويناته باستخدامه ملمسًا

للسطح مختلفًا عن بقية النحت البارز. وفَضَّل نحت دوائر بيضاء غير مزخرفة. لقد كانت هذه – طبقًا لزبائنه – من الصعب قبولها ، وشعروا أنه من المهم أكثر أن تكون لديهم صحون فوق مداخل أبوابهم عن التصميمات النحتية البارزة ، نظرًا إلى أن الصحون كانت ضرورية لصرف العين الشريرة. كما شعر زبائنه أنه ينفق كمية من الوقت الزائد في تلوين عمله (لوحة ملونة رقم ١١). وكان يستخدم فرشاة صغيرة خاصة، وكان يعمل بدقة شديدة لدرجة أن يديه كانتا تتورمان. وفي عام ١٩٤٧، أشاع جابر أن ساحرًا استخدم سحره ضده؛ ونتيجة لذلك مرض وعانى لثلاثة أشهر ، واختفت أدواته بعد مدة قصيرة ولم يعد يزخرف . وكانت التفسيرات التى أعطاها جابر باب الخير لأشكاله التى استخدمها فى تصميماته مختلفة عن التفسيرات التى ذكرها الأشخاص الذين عاشوا فى المنازل التى وجدت فيها هذه التصميمات . ففى دبيرة حلة كوكوما ، صنع نحتًا بارزًا فى ديوان ، كانت الصورة المركزية فيه شكلاً ضخمًا بعين واحدة (شكل ٣٧ج) قال جابر: إن ذلك كان يمثل شكلاً بشريًا. ولكن رب المنزل اعتقد أنها تظهر ككتلة تشبه عروسة المولد. كما قال جابر إن الصورة التى على كل جانب من جوانب الشكل البشرى كانت قبابًا وضعها هناك لإبراز الشكل الموجود فى الوسط. ولكن صاحب المنزل اعتقد أنها مبانٍ ذات قباب تحيط بها مآذن. وكان جابر واقعًا تحت انطباع أن معظم أعماله كانت قريبة من الطبيعة، قائلاً إن أشكال شجره وزهوره استقاها من تلك التى رآها عندما كان بستانيًا . ووصف الأشجار بأنها إما أنها أشجار موز (شكل٥٠ص) وإما أنها أشجار تفاح (لوحة ملونة رقم ١٢) وإما أنها أشجار ورد (شكل ٣٧ أ ولوحة ملونة رقم ١٢) وادعى أن الموتيفات الأخرى استعارها من الصور التى رآها. وقال إن الشكل الضخم (شكل ٣٧ ب) يشبه أبا الهول الذى رآه فى إحدى الصحف. وقد رسم أكثر تكويناته إتقانًا (لوحة ملونة رقم ١٢) فى عام ١٩٤٧ فى المنزل نفسه مثل العديد من المنازل الأخرى (إشكال ٣٧ب، ٣٩ لوحة ملونة رقم١١) التى بدت كما لو أنه يدوِّن الأشكال الحديثة فى السجلات التى صورت فى الفن المصرى القديم . لقد كان فى حاجة ليسافر عدة أميال فقط بين دبيرة وأبى سمبل ليرى الفن المصرى القديم ، أو ربما شاهد أمثلة فى معابد صغيرة ومقابر قريبة من

وادى حلفا . ومع ذلك فكل شىء فى رسومات دبيرة هذه التى قال إنها تمثل هذه الصور المنوعة مثل رجل يحمل بندقية يصطاد بها الطيور، ورجل يطعم حماراً من على مائدة ، ورجل يقف أمام امرأة وهما يحملان برتقالاً، وحمار آخر وأشجار تفاح وورود وكلب؛ لقد ادعى أنها كلها نسخت من الطبيعة . وقال جابر إنه يبدأ أولاً بزخرفة الوسط الذى سيعمل فيه، ثم يبدأ بوضع الأشياء على الجوانب، وقال إن الأشياء التى على الجوانب ليس لها مغزى محدد ، ولكن الأشياء التى فى الوسط كانت ذات مغزى. ففى التكوين الذى وصف للثو (لوحة ملونة رقم١٢)، نجد أن الأشياء التى فى الوسط كانت الرجل الذى يطلق النار وبصحبته كلبه، وتحتهم قبة غرست داخلها شجرة تفاح، ولم يعلق جابر أبداً على أهمية الرجال الذين يصطادون ، ولا على أشجار التفاح – ولكنه أصر على أهمية القبة – ويفضل أن تكون لتكوين المدخل ولأى تكوين آخر، قبة فى المنتصف. وقال فى الحقيقة:" إن القبة والدائرة "كانتا مطلوبتين . وربما يمكن تمييز "القبة والدائرة" فى أعمال جابر. لقد كان من الواضح أنها تمثل عدداً من الأشياء المختلفة تماماً. فالقبة مثلت أبا الهول (شكل ٣٧ ب) ووعاء (شكل ٣٧ د). وما ذكره كانت الأقدام المقسمة الملتوية للشكل البشرى (شكل ٥٠ ص) أما الدائرة التى فوق القبة فهى تمثل الساقية (لوحة ٥٩ ، لوحة ملونة رقم١٠) أو رأس المرأة بالقرون.(لوحة ٥٣) لقد ظهر من هنا أن جابر كان يتحدث حول الشكل نفسه ، وليس حول ما يصدره الشكل، وذلك عندما قال إن الأشياء التى فى المركز لها مغزى، بينما الأشياء التى على الجوانب لا مغزى لها . وكان هناك شكل آخر رأى جابر أنه مناسب لاستخدامه فى مركز التكوين، ذلكم هو الهلال المرفوع فوق ساق نبات . لقد استخدم الهلال بشكل مركزى فى الترتيبات؛ حيث كانت الأشكال المطوقة تمثل طيوراً أو تماسيح وأشجاراً (شكل ٣٧ ا) وعند حديثه عن نحته البارز للديوان؛ حيث كانت الصورة المركزية أبا الهول والأشياء الجانبية من أهلة فوق سيقان (شكل٣٧ ب) قال:" فى هذه الحالة ربما ذهبت الزخارف إلى كلا الجانبين"وهكذا وجد جابر الأشياء التى رأى أنها مهمة، وأصر على أنها وضعت فى مركز ترتيباته؛ حيث وجدت هذه الأشياء فى رسم النساء من النموذج ب، أى القبة (شكل ٢٣) المحاطة – فى بعض الأحيان – بالدائرة (شكل ٢٣س) والهلال على الساق (شكل ٢٣ز، ر، ح).

وفى هذه الحالات، كانت الصور هى التى تلاءمت داخل شكل القبة التى كانت أكثر تقليدية عن تلك التى وضعت حولها. ففى منزل فى دبيرة زخرف فى عام ١٩٤٧، وضع الثعبان داخل طبلة أذن مقوسة فوق المدخل من الدهليز حتى الحوش (شكل ٣٩) وكانت الطبلة مطوقة بتصاوير لحملان وأشجار، ربما حاول أحد الساكنين تفسير كل الترتيب على أنه شكل من أشكال الكتابة المصرية القديمة، إلا أن تفسير جابر كان كما يلى : "لقد كان الثعبان على الشجرة وبدأت الحملان فى إصدار أصوات، وذهب الثعبان إلى داخل جحرة ليختبئ . لقد رأيت ثعابين مثل هذا عندما كنت بستانيًا، وشاهدت كيف تقيم حول الماشية".

وعلى الرغم من قصة جابر، فإن الثعبان أدرج ضمن تلك الحيوانات تقليدياً لهزيمة العين الشريرة ، ومن ثم طبقًا للفكرة المحلية، فإنه يستحق وضعًا ذا أهمية أكبر من الحملان التى لم تستخدم أبداً لهذا الغرض. كما ادعى جابر أيضًا أنه صنع رسمًا لرجال يلعبون كرة القدم. ولكن للأسف فإن هذا المنزل الذى به هذا الديوان الاستثنائى تسكنه امرأة مصرية رفضت باستمرار دخولنا . وفى آخر الأمر أخذت معولاً وقامت بتدمير التصميم بدلاً من السماح لنا برؤيته . وقال الناظر إنها كانت الزوجة الثانية لأحد النوبيين ، بينما كان الرسم قد صنع بمناسبة زواجه من المرأة الأولى التى توفيت. وعندما كان جابر يقوم بعمل زخرفة واجهة مبنى، فإنه يقوم بنفسه بعمل الزخرفة فوق الباب ، ولكنه كان – فى بعض الأحيان – يسمح لتلميذ بعمل الحواشى . لقد كان هذا هو الحال مع المدخل الذى صممه فى عام١٩٤٤ فى دبيرة حلة شبكة (شكل ٤٠) والذى يظهر محاولة أصلية لربط الأعمدة الجانبية بوحدة المدخل المركزى بواسطة أشكال متداخلة. وكان أحد التلاميذ الذين وظفهم جابر باب الخير هو حسن عربى (لوحة ملونة رقم ١٣) الذى ابتكر بين عامى ١٩٣٧ و١٩٤١ طريقة أخرى لربط مكونات المدخل معًا ، وذلك بتركيب شرائط أفقية عبر جوانب الأعمدة (شكل ٤١) وكانت الأشرطة مؤلفة من دوائر أو صحون.

لقد كانت الصيغة الأساسية لمدخل أحمد بتول مدخلاً تحيط به ثلاثة أزواج من لأعمدة المنقوشة جوانبها . وكانت هذه متصلة عند القمم فقط بأشرطة أفقية تربط لأعمدة (شكل ٣٣ ا ، د، و، ز). ولتعديل صيغة ربط جوانب الأعمدة بطريقة جديدة ، نام حسن عربى بتخفيض أعمدة بتول المكونة من ثلاثة أزواج إلى زوجين رئيسين (شكل٤) وكان الزوجان الخارجيان (أ) أطول قليلاً من الزوجين الداخليين (ب) وكان هناك زوج ثالث ثانوى (ج) امتد حتى قمة الأعمدة الداخلية (ب) ولكن ليس فى قمة الأعمدة الخارجية[8] وكانت هذه الأعمدة الثانوية هى التى وضعت بين أ وب لأغراض الربط . ومن المحتمل أن بتول كان يحاول أيضًا ربط العمودين بوضع شكل هندسى أقصر بينهما. ولكن كان هناك مثالان فقط فى أرقين (شكل ٣٣ج) وأشكيت (لوحة رقم ٣٨) ولم يتابع بتول هذه الفكرة التى كان قد استعارها منه حسن عربى وطورها، ولم يتبن بتول فكرة تداخل الأعمدة الرأسية مع الأشرطة الأفقية السميكة التى كانت المظهر الأساسى لعمل حسن عربى (شكل ٥١).

لقد سمحت صيغة واجهة المبنى عند حسن عربى بالاختلاف داخل الترتيب المحدد ، مؤديًا إلى انطباع شامل بالتشابه بين مداخل الأبواب التى شيدت بهذه الطريقة (لوحات ٦١-٦٤). لقد كانت الأشكال التى لا تتغير هى، أولاً: المسافات ووضعها فى ثلاثة أزواج من الأعمدة . لقد شكلت الرأسيات الأساسية للتكوين . وثانيًا: كانت هناك ثلاثة صفوف من الدوائر والصحون التى عبرت التصميم أفقيًا من القاعدة حتى القمة. وكان الشريط المنخفض هو الشريط العريض للدوائر التى تربط الأعمدة (أ) و(ب). وبدأ هذا الشريط المنخفض من حوالى منتصف جوانب الباب وأسفل نهاية العمودين (ج) وكان الشريط الآخر موضوعًا فوق الباب مباشرة وتحت قوس مستدير كان ثابتًا لا يتغير أيضًا (شكل٥) كما كان فوق القوس والأعمدة على كل جوانبها شريط ثالث يبدو أنه توقف مؤقتًا عند قمة التكوين تقريبًا، بطريقة أولع بها صالح ميرغنى (لوحات ٥٠، ٥٢) ومثل مداخل أبواب ميرغنى التى شيدها فى أشكيت فى عام ١٩٣٩، كانت للشريط العلوى نهايات مائلة أو مستديرة يتوجها قوس آخر مستدير كان يشكل صورة ظلية قبالة السماء . كما أن مدخل أبواب ميرغنى التى بها أيضًا

شريط أفقى من الصحون يربط جانبى العمودين الأساسيين ، ربما كان له تأثير مهم فى تطور تصميم حسن عربى . وللأسف فإن هذا التصميم لا يمكن تقييمه ؛ إذ إنه غير معروف إلى أى مدى طور حسن عربى هذه الصيغة فى عام ١٩٣٩ من حيث تاريخ أعمال صالح ميرغنى.

ويصرف النظر عن الأعمدة الرأسية والأشرطة الأفقية للصحون، فإن هناك تفاصيل صغيرة معينة فى الواقع فى كل مدخل شيده حسن عربى. لقد كانت الأعمدة الخارجية (أ) متوجة بأهلة ونجوم ،كما كانت القبة الوسطى فوق الباب ، وكانت الأعمدة (ب) متوجة بأجرام سماوية وضعت فى أنصاف دوائر، وللأعمدة (ج) أفلاك وأنصاف دوائر فى كل من القاعدة والقمة . أما القوس الأعلى الذى كان صورة ظلية قبالة السماء، فقد كانت له حافة متعرجة تحيط بتنظيم مكون على الأقل من ثلاثة صحون موضوعة حول الأطباق، ووضعت داخل طين غير ملون، كما حَدَّ القوس الموجود فوق الباب بشريط ذى تعريجات، ولكنه مملوء بالجير الأبيض وبه صحن وضع فى المنتصف على كلا جانبى ما كان يشكِّل علمًا صغيراً بشكل دائم (لوحات ٦٢ ، ٦٤) ويحيط بالقبة الواقعة فوق الباب طائران طويلا الساقين والرقبة، وللأعمدة (أ) دوائر كبيرة منقوشة فوقها بحجم طبق الخوص نفسه الذى يغطى به "الكسرة"جرى، من ثم، ملؤها بأشكال مختلفة، وضعت مباشرة فوق الحزام السفلى للصحون الأفقية كما تمَّ تمييز الأعمدة(٧) بدائرتين متشابهتين ، إحداهما أسفل الشريط والأخرى أكثر ارتفاعًا على جانبى كل طائر، وقد طمست الدوائر السفلى بعوامل الزمن فى الغالب؛ لأنها كانت داخل الطرف السفلى للتشكيل (لوحات ٦١-٦٤) كما كانت الأشكال المتغيرة للتكوين عبارة عن مساحات أخرى للحشو جددت على الأعمدة نفسها . وكانت صيغة مدخل باب حسن عربى قد قلدها بنجاح كل من عبده بتول – الأخ الأصغر لأحمد بتول (لوحة ملونة رقم ١٨) وداود عثمان صديق حسن عربى وزميله فى العمل (لوحات ٦٧، ٧١، وشكل ٤٣ هـ) لإنجاز تصميمات مداخل ذات تعقيدات كبيرة. وكانت الأشكال الأكثر استخدامًا صنعها حسن عربى نفسه . وفى أشكيت توجد تصميماته العشرة الأكثر تعقيداً (لوحات ٦١ –٦٤ – ٦٨). وقد استخدمت الصيغة من

عـــام ١٩٤١ حتى عام ١٩٤٥، في الوقت الذى كان قد هجرها معظم الفنانين؛ لأنها كانت تتطلب عملاً أكثر.

وكـان حسن عربى أول الطبـقة الجديدة من الفنانين المزخـرفين الذين كـانوا متفرغين طول الوقت، ولم يكونوا مجرد مجصصين تصادف أن كانوا قادرين على الزخرفة. وفى قمة مجده – فى أشكيت فى منتصف الأربعينيات – قام حسن عربى باستخدام أحمد بتول لتجصيص الجدران التى كان سيعمل فيها – فقد ولد حسن عربى فى أرقين فى عام ١٩٠٩ ، وهو المكان نفسه الذى عمل فيه كمسارياً فى الحافلة التى كانت تعمل ما بين أرقين وغرب حلفا، فى الوقت الذى رحل فيها السكان إلى خشم القربة. وقد تمتع بامتيازات اجتماعية كبيرة، جعلته قادراً بشكل عملى على طلب الشاى فى أى منزل. وقد عمل فى شبابه فى ورش السكك الحديد فى عطبرة، ولكنه عندما وجد أن المرتب ضئيل جداً، عاد إلى زخرفة المنازل التى أثبتت أنها ذات عائد مادى أفضل، وكانت أول أعماله فى جزيرة سماها "أورنارتى" التى يبدو أنها "أونارتى" فى جنوب أرقين، وقال إن هذا العمل المبكر الذى ضاع كله بفعل فيضان عام ١٩٤٦، كان مكوناً من قباب بسيطة منقوشة فى مربعات فوق الباب .

واستمر حسن عربى فى العمل فى أونارتى حتى عام ١٩٤٦ . ومن المحتمل أن الصيغة الخاصة بالمدخل كانت أول عمل أنجزه هناك، وكانت بين الأعمال التى دمرها الفيضان، أو أن مثالاً واحداً بقى فى منطقة حلفا يظهر تحوله إلى المرحلة الأخيرة، وكان هذا العمل فى أشكيت (لوحة ٦٥) وقيل محلياً إنه صنع فى عام ١٩٣٥ . وفى الحقيقة، فقد كان من أعماله الأخيره؛ نظراً إلى أن حسن عربى لم يدّعِ أنه كان يعمل حول وادى حلفا إلى ما بعد عام ١٩٣٥ . ولا يوجد عمل آخر من عمله فى أشكيت يعود تاريخه إلى ما قبل عام ١٩٤١؛ حيث إنه بدأ يزخرف هناك. وفى هذا المدخل المهم، كانت تقطع الأعمدة الجانبية الثلاثة أشرطة أفقية من الصحون، ولم تكن الأعمدة الوسطى (ج) قد خفضت. وهكذا ظهر المدخل ككتلة صلبة، أكثر من كونه مكوناً من وحدات مترابطة بانتظام. ولم يكن السطح متصلاً بطريقة أخرى سوى بالتصميمات

المخرمة بالثقوب المثلثة، مبرزة المثلثات فى مجموعات من ثلاثة مثلثات كانت من المميزات" البتولية " التى لم تظهر أبداً فى عمل بارز لحسن عربى.

والمثال الآخر الوحيد الذى يشاهد فى زخرفة حسن المبكرة ؛ شيد قبل عام ١٩٤٠، وكان أيضاً فى الضفة الشرقية للنيل.فى دبيرة حلة أرنوت ؛ حيث كان المدخل مؤرخًا من قبل صاحبه بعام ١٩٣٥ . ويتكون التصميم من باب مرسوم يعلوه تقليد للطوب برتقالى اللون بتخريمات لمثلثات من الطراز البتولى ، مع أشكال ضخمة تشبه أشكال جابر باب الخير. وبرغم أن هذه الأعمال المبكرة لحسن عربى لا تظهر مكتملة بشكل جيد، فإنها تبدو كذلك بالنسبة إلى السكان المحليين . وهو معروف فى الضفة الشرقية للنيل فى دبيرة، بالإضافة إلى أشكيت باسم حسن حوا وهو اسم والدته ؛ اعترافاً بأن الأم امرأة رائعة؛ لأنها أنجبت ابنًا ممتازاً، ولم يكن هذا الاسم يعجب زوجة حسن التى عاشت فى الضفة الغربية، ولم يكن الاسم يستخدم هناك . ولكن على الضفة الغربية كان معروفًا بكنيته الأخرى. ولأن حسنًا كان توءماً، وأرواح التوائم قد تدخل فى أى قط لم تقطع أذناه عند الولادة(٦)؛ لذا كان فى هذه الحالة يتجول ويسرق الطعام؛ مبرهنًا على أنه يتضمن روح التوءم من خلال طريقة معينة. ودخلت روح حسن فى العديد من القطط مرات عدة ، إلى درجة أنه يشار إليه" بحسن كديس"، أى حسن القط.

ويبدو أن تطور زخرفة حسن عربى لواجهة المبنى كان مباشراً لمدى معين، وذلك باقتناعه الشخصى القوى بشأن ماهية التأثيرات المرغوبة فى عمله. لقد أثر مثل هذا الاقتناع أيضًا فى عمل جابر باب الخير، وذوق حسن مثل ذوق جابر، اختلف عن أذواق الأشخاص الذين صنعت لهم الزخارف. وأدى هذا الاختلاف إلى عدم شعبية جابر ، ولكن يبدو أن حسنًا كان قادراً بشكل أفضل على دفع الأشخاص إلى قبول ذوقه الخاص. فعلى سبيل المثال، قال حسن إنه قام قبل استخدام الألوان بإجراء حفر بارز من الرمل والطين على غرار الألوان الطبيعية، كل هذا بينما استمر الناس فى الإلحاح عليه ليستخدم الألوان. وهكذا استخدم فى البداية اللون الأبيض، ثم الألوان على البيت من الخارج، ولكنه توصل إلى نتيجة مؤداها أن اللون لا يبدو جيداً على

الأسطح الخارجية للمنزل؛ لذا سار ضد الاتجاه الشعبى، وتحول إلى استخدام الجير الأبيض كصورة ظلية على خلفية الطين الأسود، كما كان يفعل أحمد بتول. وبعد أن "هجر الألوان " كما عبر عنها، أصبح غير راض عن الصحون الملونة؛ لأنها عند وضعها فى التصميم الأبيض لا تحدث شكلاً متجانساً. ونظراً إلى أن أعداداً قليلة من الصحون التى قدمها أصحاب المنازل كانت من دون ألوان، فقد استبدلها بدوائر بيضاء وأهلة عوضاً عن الصحون (لوحة ٦١) . وادعى أن هذا الشكل أدى إلى إبطال استخدام الصحون فى الواجهة الخارجية للمنازل. وأضاف : لقد أحب الناس غياب الصحون ، ولكنه استمر فى توظيف الألوان داخل المنزل؛ لأنه – كما قال – يتجمع الناس هناك، وأنها تناسب التجمع (لوحة ملونة رقم ١٤) وفى الحقيقة لقد اتضح أن الناس أحبوا أى شىء اختاره حسن عربى، ولم يحبوا ما اختاره جابر باب الخير. وقد كان لهذا علاقة بشخصية الرجلين بصرف النظر عن عملهما. ومن الواضح أن رفض الصحون التى يقال إنها جعلت جابراً غير شعبى، هى نفسها التى تسببت فى نجاح حسن عربى.

وينتمى عمل حسن عربى الزخرفى الأساسى إلى الفترة ما بين ١٩٤١ و ١٩٤٦ . ويمكن تمييز مرحلتين : خلال المرحلة الأولى، كانت التصميمات هندسية على وجه الحصر (لوحة ملونة رقم ١٤) وفى المرحلة الثانية تأثرت الزخارف الهندسية بصورة الأسلوب الزخرفى لفترة الثلاثينيات المعروفة الآن بـ" فن الدكو Deco" (لوحات ملونة أرقام ١٦، ١٧)[٧] وتضم الأشكال الرئيسة المميزة لهذه المرحلة الثانية الدوائر المتحدة المركز والأشعة الضوئية أو الأشرطة المتوازية (شكل ٤٥ ا–ج)[٨] بالإضافة إلى الهرم المدرج الذى – بسبب افتتان فن الثلاثينيات بالفن الأزتيكى[٩] – اعتقد أنه كان مكسيكيًا بدلاً من كونه مصرى الأصل (شكل ٤٦، ١٢ ، ١١١ د ، ولوحة ملونة رقم ١٦(٩) والتصميمات الشعبية الأخرى للثلاثينيات التى توجد فى فن حسن عربى هى النباتات المعترشة والزهور المحصورة فى خطوط هندسية صارمة (لوحة ٤٦ ، ١١١ ، ١٢)[١٠] وخلفية من أشكال ذات زوايا تبدو كأنها ذات صلة بعيدة بمدرسة الباوهاوس Bauhaus للفنون، وطبقًا لأقوال حسن، فإنه أخذ هذه التصميمات من صناديق الصفيح المستورد).

واستمرت المرحلة الهندسية حتى عام ١٩٤٣ ، وفترة فن"الدكو" Art Deco منذ ذلك الحين حتى عام ١٩٥٩ . ومع ذلك فقد كانت زخارفه لواجهات المبانى دائمًا هندسية فى المقام الأول، وتظهر تجلياتها فن" الدكو"؛ حيث تكون الأنماط المتعرجة التى تتوج الأشكال ذات الزوايا غير المنتظمة(لوحة ٦٢)(١٢) وأشرطة قوس قزح الصارمة التى تشكل حليات معمارية على صورة شارات عسكرية عريضة[١٣]. وقد ظهرت هذه الشارات على علب بسكويت هنتلى وبالمرز Huntley and Palmers التى تسمى" ماى فير" May Fair (شكل ٤٥ ز) وعلى الإعلانات الخاصة بنوع من البسكويت جوز الزنجبيل يسمى جونى جنجر Johnny Ginger كانت شائعة فى منتصف الثلاثينيات .ورسم حسن عربى هذه الشارات ملونة على الأعمدة (ج) فى واجهة المبنى فى أشكيت (لوحة ٦٤)[١٤] لقد كانت هذه واحدة من اللحظات القليلة بعد عام ١٩٤٠ التى استخدم فيها حسن اللون على واجهة المنزل الخارجى . وكان استخدام اللون نتيجة للإصرار الشديد من صاحب المنزل.

وكان يساعد حسن العربى خلال مرحلته الهندسية داود عثمان، وقبل عام ١٩٤١ . وعندما كان يجوِّد صيغته الخاصة بالمدخل ، بدأ فى زخرفة واجهة المبنى بطوق حجرى مزدوج أسفل السقف مباشرة، معطياً تأثيرالإفريز (لوحات ٦٣ ، ٦٥) واعترف حسن عربى بمساعدة داود له فى هذا الابتكار. وتسمى الزخرفة القريبة من السقف "بالدرابزين" (وكنت أنا وداود الشخصين الوحيدين اللذين استخدماه. وقد اخترعناه معًا).

ومع ذلك، ففى الحقيقة برغم أن حسن عربى آمن بأنه وداود عثمان قد اخترعا هذا الشكل ، فقد وظفه من قبل أحمد هوجلة (لوحة ٢٨) منذ حوالى عام ١٩٣٠ . وكانت أمثلتها كلها فى جنوب وادى حلفا . وربما كان داود عثمان قد رأى عمل سيد أحمد هوجلة ؛ إذ إنه يقع على طول الطريق الذى سافر عليه داود عندما جاء إلى الشمال من موطنه فى جمى ، جزائر كوكى ، بعد عام ١٩٣٥ بوقت قصير .

وتضمنت المزاملة بين حسن عربى وداود عثمان تقسيمًا محدداً للعمل : يضع داود عثمان الخط الأفقى للصحون ، بينما يقوم حسن عربى بعمل الزخرفة بالرسم أو النحت البارز . وابتكرا معاً العلامات المسجلة لعملها أينما عملا بشكل منفرد. وكانت علامة حسن عربى طائرين متقابلين ذوى أقدام طويلة تفصلهما قبة (شكل ٤١ وشكل ٤٢ أ) كما أنه استخدم علامات مسجلة بديلة مثل حرف H المسطح (شكل ٤٢أ ولوحة ٦٤) أو مربعًا بأرقام مقسمة (شكل ٤٢أ) وقد يملأ هذا المربع بدوره بأشرطة أو أعلام . وقد رأى أن هذه كانت خياماً وأعلاماً استخدمت للاحتفال بالمولد النبوى[١٥] أما العلامة المسجلة الرئيسة لداود عثمان فقد كانت حلية معمارية على شكل شرائط عسكرية داخل المستطيل نقشت أسفل شبه دائرة (شكل ٤٢ب ، وشكل٤٣د، ولوحة رقم٦٦) ووضعها أسفل كل زوجين من الجوانب السميكة للأعمدة التى تحيط بالباب، التى اقتضتها صيغة حسن عربى (لوحات ٦٩-٧١). أما العلامات المسجلة الأخرى لداود التى كان يضعها عمليًا فى أى مكان على واجهة المبنى، فهى علامة بين القضبان المتوازية (لوحة، ٤ ب) وهى موتيف النجار وعلامة البناء المزخرف، وهى المهن التى كان يمارسها بالفعل داود عثمان .

وكانت زخرفة حسن عربى تستمر دون انقطاع حتى تصل إلى سطح الأرض؛ حيث يشرح داود عثمان ذلك بقوله إنه لم يكن هناك حد فى زخرفة هذا الجزء من واجهة المبنى؛ لأن الماعز سوف تمحو الزخرفة وتدمر التصميم (×) وبعد الدمار الذى تحدثه الماعز تعيد النساء تجصيص الجزء السفلى لعدة أقدام من الواجهة بطين جديد؛ مما يؤدى إلى تغطية كل الزخارف حتى ذلك الارتفاع (لوحات ٣٢ ، ٣٨ ، ٣٩، ٤٦، ٥٠، ٥٣ ، ٦٢، ٦٥) وقد ملأ داود هذه المنطقة بالشريط الحاد الذى أصبح علامته المسجلة (لوحة ٦٩ ، شكل ٣٤د) وذلك بحفره عميقًا داخل السطح ؛ لذا يبقى جزء من التصميم حتى لو جرت تغطيته مرة أخرى بطين جديد (لوحة ٦٧). وفى عام ١٩٤٢ بنى كل من داود عثمان و حسن عربى واجهة مبنى فى أشكيت كانت مطابقة تمامًا لتلك التى بناها الآخر . فكلاهما أبرز صيغة بوابة حسن عربى ، وهى لرجل يطلق النار على تمساح (لوحات ٦٨ -٧١) (ولوحة ملونة رقم ١٥) وكانت مرسومة بشكل أقل براعة

عن تلك التى رسمها داود (لوحة ٧٠)[١٦]. لقد كانت – فى الحقيقة – هى تصويره المعروف للشكل البشرى، بينما كان هو أول من أدخل مشهد التمساح والصياد فى منتصف الثلاثينيات. وبعد عودته إلى الشلال الثانى فى عام ١٩٤٥ ، قدم السيارات فى نحت بارز (لوحات ٧٢ ، ٧٥) وفيما بعد فى الخمسينيات ، وعام ١٩٦٠ رسم غزلانًا (شكل ٤٤ هـ) ومشاهد مكة (شكل ٤٤د) ووقع عمله فى تلك الفترة تحت تأثير فن غرف جلوس الرجال ، ورسم مشاهد الحج .

وقد ميزت مرحلة فن "الدكو" عند حسن عربى التى بدأت فى عام ١٩٤٣ ، نهاية مزاملته اللصيقة لداود عثمان، ومن ثم اختلفت أساليب الفنانين. فبينما طور حسن عربى أسلوب فن الدكو الخاص به، قام داود بإجراء تجربة مع تبسيط تصميم حسن عربى الخاص بمدخل الباب، وقدمه فيما بين عامى ١٩٤٥ ، ١٩٤٧ ودخل منطقة الشلال الثانى؛ حيث يمكن رؤيته فى جمى حلة ديفنجو (لوحة ٧٣) وفى حلفا دغيم غرب حلة الشيخ عبد القادر (شكل ٤٣هـ) مع مثال مشابه فى جنوب حلفا ، يعود تاريخه إلى عام ١٩٤٧ . وبدأ داود فى انتخاب تفاصيل السطح فى اللون القرنفلى (الأحمر الوردى) وإضافة خط عمودى فوق دائرة (شكل ٤٣ وشكل ٤٤و). وكان لهذا تأثير إلى درجة أن الخطوط كانت – فى الواقع – تشبه أغطية أطباق الخوص المعلقة على خيوط . ولم يفعل داود هذا شمال حلفا؛ حيث جرت العادة على اعتبار تعليق الأطباق طرازًا قديمًا . وبدأ داود بحلول عام ١٩٤٩ فى الرسم بدلاً من النحت البارز . وقام بزخرفة واجهات قليلة . وكانت هذه التى نحتها (شكل ٤٤ز) قد أعطاها تفاصيل زخرفية . وركز بدلاً من ذلك على رسومات الحائط الداخلية التى تميزت بالشريط الأفقى لأشكال أطباق الخوص تتوجها صورة طبيعية (شكل ٤٤أ ،ب،ح) تضم سيارات حديثة أخذت من المجلات . واحتفظ من بين علاماته المسجلة السابقة على علامة × بين القضبان المتوازية (لوحة ٧٣ وشكل ٤٤ب ،د ، و ، ح) وفى عام ١٩٦٠ توقف عن الزخرفة واتجه إلى العمل بالطوب فى عطبرة .

لقد نفذ حسن عربى بشكل كبير أسلوبه فى فن الدكو فى الرسم، وليس فى النحت البارز . وطبقًا لقوله، فإنه تعلم تكنيك الرسم من النساء. فمن عام ١٩٤٥، زخرف الأجزاء الداخلية من المنازل وهجر الواجهات فيما عدا المثال العرضى الخاص بتقليد نحت الأحجار. وقام بتوظيف مساعد جديد ، صانع الأقفال خليل صالح من أشكيت (ملحق رقم١٠) الذى كان – فى السابق – تلميذًا لأحمد بتول(١٧) للمساعدة فى الرسم. وبدأ حسن – فى البداية – بعزل المنطقة المراد زخرفتها بالجير الأبيض ، ورسم التصميم بخطوط تمهيدية باستخدام خيط مغموس فى الطلاء. وكان حسن عربى يستخدم الأوعية المستديرة أو علب الصفيح لرسم الدوائر. وكان يشكل الأقواس باستخدام خيط ممتد من نقطة ثابتة. وكان يخلط عدة ألوان ترابية أو بودرة طلاء لكل منها فرشاتها الخاصة بها. ويدور حول الحائط محددًا كل المناطق التى ستملأ بدرجات لون محددة . ويقوم خليل صالح بإكمال طلاء هذه المساحات. أما الأجزاء الأكثر تعقيدًا فكان يرسمها حسن بنفسه . وقد استخدم أحيانًا أنبوبة ألوان زيتية ذات لون غير عادى ، مثل اللون البرتقالى الزاهى أو الأخضر الأرجوانى أو النعناعى . وفى عام ١٩٤٥ ، كان حسن عربى يتقاضى ثلاثة جنيهات لزخرفة منزل كامل، بينما كانت أجور الخدم فى الخرطوم ، فى الوقت نفسه حوالى ستة جنيهات فى الشهر. وكان ينجز العمل فيما بين ثلاثة وخمسة أيام ، فى عمل متواصل دون انقطاع، ولكن دون إجهاد. وكما قال بشأن زخرفته منزلاً فى أرقين : "عملت بشكل صارم وشديد وفقدت شهيتى للطعام، وبدأت أتنفس بصعوبة، ومنعت أى شخص من الاقتراب منى ، وأكملت العمل فى خمسة أيام". لقد مكنته السرعة التى كان يعمل بها من أن يكسب أكثر من أى مزخرف آخر (ملحق ب رقم٦) حتى أولئك الذين كان يدفع لهم أكثر فيما بعد ، مثل الفنان التجارى المصرى صبرى. فقد كانوا يمضون – فى العادة – عدة أسابيع لإنجاز قطعة معقدة من العمل (ملحق أ رقم ٢٣) على الرغم من أن "حسن" لم يسمح أبدًا للناس بمراقبته وهو يعمل، و كان معروفًا عنه أنه كان يغنى لربة المنزل إن كانت كريمة معه، ويخبرها بأنه سوف يصنع لها تحفة. واحتفظ رسم الديوان فى مرحلة فن الدكو عند حسن عربى بتقسيمات المساحة نفسها، كتلك التى استخدمت من قبل، ولكن

التصميمات الخاصة بملء المساحات، كانت جديدة (لوحة ٧٦) .وكان الشريط الأفقى الذى يحيط بالديوان، فى مرحلته الهندسية محدداً بالدوائر المتبادلة لغطاء طبق الخوص والأشرطة الرأسية (شكل ٤٢ أ ولوحة ملونة رقم ١٤) كتلك التى كان يحتفظ بها داود عثمان (شكل ٤٤) وفى مرحلة فن الدكو هذه، كانت الأشرطة مازالت مقسمة بالقضبان الرأسية كتلك التى فى شريط الصور× (لوحة ٧٦) ولكن الدوائر أصبحت الآن نصف دوائر (شكل ٤٦ أأ، اج) أو أهرامات مدرجة (شكل ٤٦ ا ولوحة ملونة رقم ١٦) أو دوائر (شكل ٤٥ أ-ج، ولوحة ٧٦) وقد ملئت إحدى الدوائر بزهرة، بينما الأخرى - الدائرة الأصغر - عملت كمصدر للضوء الذى خرجت منه الأشعة. وقد انتشرت هذه الأشعة على شكل مروحة فى شارات لترتطم بالدائرة الأكبر (شكل ٤٥ أ) التى فى انحرافات معينة تلقى بظلها جانبيًا (شكل ٤٥ ب) أو عملت فى الأخريات كمصدر للأشعة (شكل٤٥ ج) لقد تأثرت موتيفات الصور فى توافقها مع أشعة الضوء بصورة الميكروسكوب (شكل ٤٥ د) حيث كانت شائعة فى الفن التوضيحى فى الثلاثينيات. وقد استخدمت الموتيفات فى الأمثلة الأخرى لتصميم الإعلانات حيث لم يكن الضوء قد رسمه(شكل٤٥هـ، ز). وكانت القبة التى تعلو الشريط الأفقى للديوان - فى المرحلة الهندسية لحسن عربى، قد ملئت بدوائر بين قضبان رأسية (لوحة ملونة رقم١٤) وكانت الدوائر تتكون من بعض من صحون محاطة بأشرطة صفراء لجعلها براقة.

ولم يعد حسن عربى فى مرحلة فن الدكو، يستخدم الصحون. وملئت القباب بالزوايا والأشكال التجريدية وأشرطة الحوالق× (شكل ٥١ب) وتم - فى الوقت نفسه - إدخال بديل لهذه القبة . لقد كان ما يسمى بتاج الملك فاروق (شكل ٥١أ ، ب، ولوحة ٧٦) وهو شكل تم تمييزه بالحوالق وأشكال ذات زوايا كما كانت القبة. وكان التاج كالقبة يعلوه هلال ونجمة واحتوى على ما يشبه التاج الحقيقى للملك فاروق، كما كان يظهر مطرزًا على عرشه[١٨] (شكل ٥١ د) وكما كان يرسم فى إعلانات السجائر[١٩] (شكل ٥١د) وكان الفرق الرئيس بين التاج الذى صنعه حسن عربى وذلك الذى رسم على المنتجات المصرية، هو أن تاج حسن كان يضم علمين مصريين. وكانت الأعلام عادة ما توضع على كلا جانبى قاعدة التاج (شكل ٥١ب ، لوحة رقم ٧٦) ولكنهما كانا

– فى بعض الأحيان – يوضعان على جسم التاج (شكل ٥١ أ) وفى الحالات الأخيرة كان ما رسم أكثر قرباً من الأشياء التى كانت تصور فى رسومات النساء من النموذج ب (شكل ٢٣ط ، ى) حيث تعلو الأشكال التى تشبه قبة هلال له خطاطيف تشبه العلم تبرز من الجوانب . وكان خليل صالح مساعد حسن عربى – قد استعار موتيف التاج من حسن عربى – وقام بوضعه فوق المدخل الخارجى لمنزله الخاص فى أشكيت (شكل ٥١ د) وعندما سئل حسن عربى عن موتيفاته فى مرحلة فن الدكو أجاب أنه اختارها من أى شىء كان يناسب ذوقه مثل المناشف وعلب الصفيح، وأنه كان يشكلها بأى طريقة يحبها . وليس من الصعب الآن تتبع الموتيفات على المناشف المصرية . أما بالنسبة إلى علب الصفيح، فالوضع مختلف. هناك ثلاثة أنواع من علب الصفيح كانت تشاهد كثيراً فى النوبة : علب عصير Tate and Lyle Golden وصفائح جازولين كبيرة غير مزخرفة ، وعلب بسكويت مزخرفة من مختلف الأنواع . ومن بين هذه الأنواع، فمن المحتمل أن علب الصفيح التى اختارها حسن عربى نماذج لتصميماته ، كانت علب البسكويت أو ماشابها من صناديق الأطعمة الفاخرة . وكانت هذه الصناديق قد صممها صانعوها لتصبح أشياء جذابة فى حد ذاتها، وذات مظهر جيد وتعكس الذوق السائد أياً كان .

وكانت شركة البسكويت هنتلى وبالمرز تصدر البسكويت فى علب الصفيح منذ عام ١٨٢٧ ، حتى الحرب العالمية الاولى ، وكانوا من أكبر مصدرى البسكويت إلى إفريقيا . وبعد معركة أم درمان فى عام ١٨٩٨ ، وهزيمة قوات المهدى على يدى القوات البريطانية، التقط من أرض المعركة سيفاً لأحد محاربى المهدى كان غمده قد شدت أجزاؤه بشرائح حديدية قطعت من علب بسكويت هنتلى وبالمرز[٢٠]. وبعد عام١٩٢٠ ، أصبحت منتجات أخرى من البسكويت أكثر أهمية. ولكن بسكويت هنتلى وبالمرز استمرت أهم مصدر للبسكويت إلى السودان.

إن التصميمات التى أخذها حسن عربى من علب بسكويت كتلك المصنوعة من قبل هنتلى وبالمرز، كانت قد أصبحت عتيقة الطراز، فى الوقت الذى كان يعمل فيه. لقد

كانت علب العشرينيات والثلاثينيات هى التى بينت التصميمات التى توحى بأسلوب حسن عربى الخاصة بفن " الدكو" الذى بدأه فقط فى عام١٩٤٣ . علاوة على ذلك فإن التناقض بين تاريخ صناعة العلب والتاريخ الذى استخدمت فيها نقوشها يجب ألا يكون مصدرًا للدهشة. إن صناديق الصفيح المزخرفة أيًا كانت محتوياتها. كانت بندًا سائدًا فى السوق العربية. وكان يحتفظ بها على الأرفف لبعض الوقت فى محلات البقالة اليونانية فى القاهرة والخرطوم قبل أن يتم بيعها. والأكثر احتمالاً أن الذين كانوا يشترونها هم الأوروبيون الذى يعمل عندهم الطاهى أو الخادم النوبى. فضلاً عن النوبى نفسه، الذى يكون قد تلقى العلبة فى أخر الأمر" كبقشيش". ومن المحتمل أنه لم يحضرها إلى قريته إلا بعد عدة سنوات وقد يكون ذلك بعد تقاعده. وفى الخمسينيات حلت الصحف والمجلات محل علب البسكويت نماذج لتصميمات الفنانين (شكل ٤٤أ ،ح). وأصبح تاريخ عمل الفنانين أقرب إلى تاريخ نماذجهم.

وكانت التصميمات التى استخدمها حسن عربى التى ربما كانت على علب البسكويت ذات صنفين : تلك التى تنتمى إلى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات ، وتلك التى يعود تاريخها من عام ١٩٣٤ حتى عام ١٩٣٩ ، وكانت تلك التى يعود تاريخها إلى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات تافهة إلى حد ما، وهى تضم أشكال الزهور وأقواس قوس قزح والبالونات الملونة، بينما كانت تلك التى تعود إلى أواخر الثلاثينيات أكثر بساطة، تصور أشكالاً تمثل زوايا "خشنة" ، وقد توقفت كل هذه التصميمات مع سنوات الحرب ولم تظهر مرة أخرى.[٢١] وكانت الزهرة الرئيسة التى استخدمها حسن عربى وردة واحدة على ساق، وضعت ضمن دائرة مطوقة (شكل ٤٦ I د، لوحة ملونة رقم ١٧) ورسم الوردة نفسها واقفة فى إناء زهور ذى شكل غير عادى (٢٦٣ شكل ٤٦ I أ) وفى إحدى الحالات جمع الوردة داخل دائرة مع آنية لزهرة متسلقة (شكل ٤٦ I د) وكانت النبتة المتسلقة مضغوطة بين حافتين صلبتين ذواتى أشكال هندسية : مثلث فوق شبه دائرة، وكانت الزهور التى رسمت على علب البسكويت بين عامى ١٩٣١ ، ١٩٣٤ ، كما هى الحال فى صندوق "هنتلى وبالمرز" "باقة الزهور المشكلة (شكل ٤٦ II د) محصورة ضمن حواف صارمة ذات أشكال هندسية.

وعلى الرغم من أن حسن عربى ربما شاهد أشياء أخرى فى الثلاثينيات؛ حيث كانت الزهور محصورة داخل حدود أو مضغوطة بين أشكال هندسية.[٢٢] (شكل ٤٦ III ى). ومن المحتمل أن زهرته ضمن الدائرة المحصورة كانت متصلة بتصميم هذه العلب. إن تصميم علبة الوستارية "Wistaria"(شكل ٤٦ II أ) التى كانت تنتجها هنتلى وبالمرز فيما بين عامى ١٩٣٤ و١٩٣٦ تظهر الزهور التى كانت أقل تخطيطـاً، ولكنها وضعت داخل وعاء الزهور الذى كان يشبه ذلك الذى رسمه حسن عربى (شكل ٤٦ Iأ) وكانت لعلبة الوستارية هذه حدود ملونة بأنصاف الدوائر، كتلك التى استخدمها حسن فى توليفة مع آنية زهرته (شكل ٤٦ I أ) .

ومن عام ١٩٣٤حتى عام ١٩٣٩ ، استمر هنتلى بالمرز فى إنتاج سلسلة من العلب صممت على بسكويت " كوكتيل "، وكانت التصميمات التى عليها – فى العادة – حيزاً ذا زوايا تعلو أشكالاً مثل تلك التى تظهر فى تصميم المادة المطبوعة حول" الكوكتيلات" (شكل ٤٦ III ج)[٢٣] ويبدو أن حسن عربى كان يقوم بتجارب من هذا النوع من الشكل المزوى (ذى الزوايا) فى أعمـاله المبكرة فى المداخل فى أشكيت (لوحـة ٦٥) التى من المحتمل أن يعود تاريخها قليلاً إلى ما قبل عام ١٩٤١، ولكن هذا شاذ؛ إذ إن الأشكال المزواة لم تكن شائعة فى أعماله قبل عـام ١٩٤٢ (لوحة ٦٢) ولم ترسم بالألوان حتى تصـميـمـات ديوانه فى عـام١٩٤٢(شكل ٤٦ I ب ، ولوحـة ملونة رقم ١٧) لقـد جـمع الأشكال المزواة مع الدوائر الملونة مـوحـيـة بالبـالونات الملونة التى رسـمت على علب البسكويت فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات وبأقواس قوس قزح أو بالصور طبق الأصل للدوائر متحدة المركز التى كانت مستخدمة فى الوقت نفسه (لوحة ملونة رقم ١٧) وقـد ربطت مـثل هذه الدوائر مـسـتـمـدة المركز والملونة، فن العـشـرينيـات والثلاثينات بأنماط أطباق الخوص التقليدية بالنسبة إلى زخرفة الحائط النوبى (لوحات ٩ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣٥ ولوحة ملـــونة رقم ٨) .

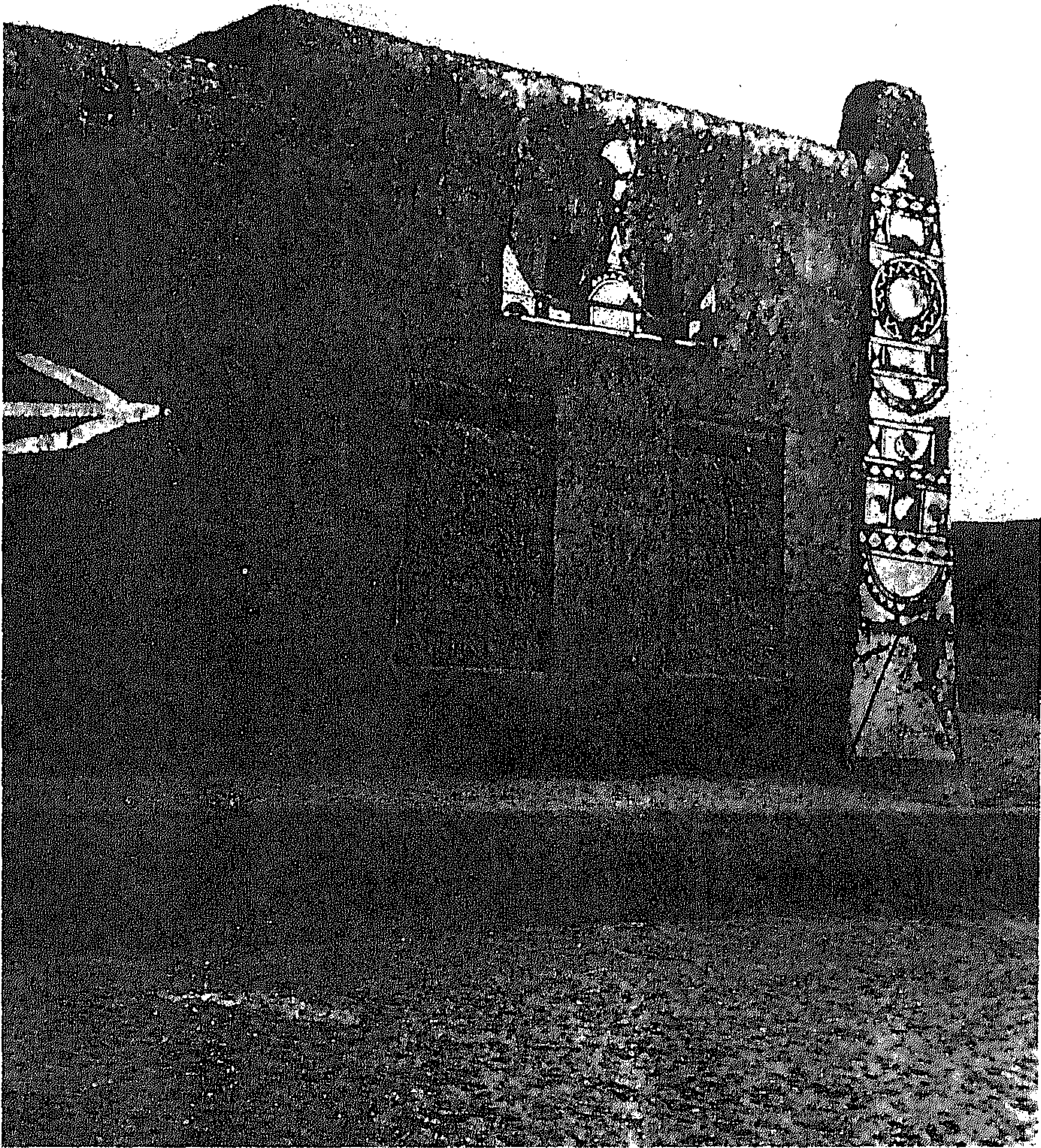
وكـان عدد من الفنانين الشبـان قد تنافس مع حسن عربى فى أثناء فتـرة فن الدكو، بعد أن عـاد داود عثمـان إلى منطقـة الشـلال الثانى فى حوالى عـام ١٩٤٥ .

وكان أهمهم عبده بتول – الأخ الاصغر لأحمد بتول – الذى كان يعمل فى أرقين (ملحق ب ٨ . لوحات ٤٩، ٧٧ وشكل ٤٧) ومحمد سليمان من الشلال الثانى (ملحق أ رقم ١٤، لوحات١، ٧٨–٨٤ ، ولوحة ملونة رقم ١٨) واستمر عبده بتول فى رسم المثلثات المخرمة والتعريجات الشبيهة بشريط الزينة، والمخرمات التى كان يستخدمها أخوه أحمد عام ١٩٣٤ (شكل ٤٧أ) علاوة على ذلك قام بوضعها بطريقة فردية خاصة به بجعلها – فى بادئ الأمر – الحافة السفلى للإفريز، يلى حد المثلثات المقلوبة التى وضعت بانتظام (شكل ٤٧أ) وفيما بعد عام١٩٤٤– أصبحت أشكاله أقرب إلى تلك التى لحسن عربى– أكثر صلابة. وتم تحديدها بأشرطة (شكل ٤٧ ج و لوحة ملونة رقم ١٨) ثم تخلى عن القمم التى تتوج جوانب المداخل (شكل ٤٧أ) التى كان قد طورها شقيقه، لصالح الأقواس المستديرة التى فضلها حسن عربى (شكل ٤٧ ج – ز) وقد استبقى عبده المجموعات الثلاثية للمثلثات المخرمة، ولكنه جعلها أقل تخريماً وأكثر صلابة بوصل كل واحدة منها بشريط حاشية (شكل ٤٧ ج هـ، ولوحة ٧٧) وكان شكله المميز هو الهلال والنجمة المحاطة تماماً بالدائرة (شكل ٤٧ ج ، و) وكانت أكثر بواباته بروزاً فى أشكيت التى أعدت بمنافض سجائر خضراء عليها اسم "محلات صيدناوى"، وهى سلسلة محلات وفروع فى القاهرة (لوحة ملونة رقم١٨). وبحلول عام ١٩٤٧ كان قد هجر النحت البارز. ونفذ آخر أعماله باللونين الأزرق والأبيض (شكل ٤٧ز).

ولم يكن محمد سليمان يحظى باحترام كبير مثل جابر باب الخير شمال وادى حلفا. وألمح الناس إلى أن مرجع ذلك أنه كان أجنبياً، عربياً بدوياً، تحرك مابين فرس وشمال الشلال الثانى . والقليلون بإمكانهم القول: أين عاش بالضبط؟ كما أنهم لا يحبون حقيقة أن عمله لم يكن متناسقاً . وقالوا إن أولئك الذين استأجروه هم الذين لم يكونوا قادرين على الدفع لشخص أفضل. وكان أسلوبه يقوم على علامة × بين القضبان المتوازية التى تميز المزخرفين الذين بدءوا كبنائين (لوحة ٧٩)، والذين كانت لهم أصول فى سرس أو جمى – ويعود تاريخ أقدم نحت بارز صنعه إلى عام ١٩٤٢، وكان هذا النحت فى جمى حلة أرتيناسى ، تنوتى . وكان مكوناً من شريط أفقى على حائط الديوان. وكان الشريط مؤلفاً من خمسة صفوف من التعريجات التى لم تمتد

حتى نهاية الحائط على أى من الجانبين. وفى طرف من أطراف الشريط فى الوسط، كان هناك عمود تعلوه عقدة .وكان هذا العمل المبكر العادى سرعان ما أدخل عليه تحسين فى كل أجزاء المنازل فى جمى شرق ، مرشد (لوحات ٧٨ ٨١) التى يرجع تاريخها إلى عام ١٩٤٢؛ حيث وجد المخزون الإبداعى للأشكال فى كل أعمال محمد سليمان التى ظهرت لأول مرة. وتم رسم رجال فى أوضاع جاثمة وهم يصوبون بنادقهم، إما على تمساح، وإما على أسد بسيف على الجوانب المقابلة للمداخل التى كانت مزينة بترتيبات غير متناسقة للنحت البارز، وتصميمات بالألوان القرنفلى والفيروزى والذهبى.وكانت الأشكال التى تميز محمد سليمان أكثر هى العقدة الموضوعة على حرف " V المقلوب". كما لو كان على أرجل مقسومة (لوحة ملونة رقم ١٩). كما أن الأشكال الغريبة التى تشبه المنطاد أو شكل الكمثرى – من المحتمل أن تمثل بيض النعام– تم توظيفها كنهايات لجوانب الأعمدة والأقواس، وشكل× بين القضبان المتوازية، والقمم المجسمة بثنيات مرتفعة. وقد ظهرت أول ثلاثة من هذه الأشكال بالفعل فى عام ١٩٤٢(لوحات ٧٨–٨١) بينما ظهر الثالث فى ديوان رسم فى سرة غرب، شياخة عكشة فى عام ١٩٤٣ ، وكانت سائدة فى الممرات والمداخل (لوحات ٨٢ ، ٨٣)المؤدية إلى الدهليز غير العادى المرسوم فى جمى شرق جمى سعيد (لوحة ملونة رقم ١٩) فى عام ١٩٦٢ ، وتحرك محمد سليمان إلى شمال وادى حلفا فى حوالى عام ١٩٤٣ ، وعمل هناك من وقت إلى آخر عام ١٩٥٦، عندما ظهر آخر مدخل بناه فى أرقين. وبنى فى فرس شرق، وزخرف عدة منازل من عام ١٩٤٤حتى عام ١٩٤٦ (لوحة ٨٤) وسمح فى أحد المنازل لمجموعة من طلبة المدارس – أعمارهم ما بين التاسعة والثالثة عشرة – بملء رسم فى الديوان بدرجات اللون الذى حصل عليه من التربة. وكانت كلها من ألوان الطباشير. وبرغم أنه عاد إلى جمى وعمل هناك خلال أعوام ١٩٤٥ و١٩٤٦ ، فإنه رحل مرة أخرى إلى الشمال بعد فيضان ١٩٤٦ ، واشترك فى إعادة بناء المنازل التى دمرها الفيضان فى أرقين.وقدم فى جمى رسمًا كان قريبًا جدًا من رسم النساء (لوحة ملونة رقم ١٩) تصور شريطًا أفقيًا مزخرفًا بحواف ناتئة، وصور أغطية أطباق الخوص التى حاول دائمًا إضافة عمق مجسم لها(لوحة ملونة

رقم ١٩). وقال الناس إنه رسم بالفرشاة فقط ولم يستخدم أية مساعدات صناعية، كالأطباق أو الخيط المغموس فى الطلاء . لقد كانت خاصية هذا الرسم الحر ظاهرة فى كل أعمال محمد سليمان، وكانت مصدراً لبعض السخرية من قبيل بعض النوبيين الذين شاهدوا ما صنعه. لقد كان محمد سليمان آخر فنان زخرف المنازل حول وادى حلفا. ربما لأنه كان بناءً وكان فنه دائمًا متحداً مع مهنته ولم يهجر أبدًا تقنية فن النحت البارز، كما فعل حسن عربى وداود عثمان وعبده بتول. إن آخر مثال لهذا النحت البارز صنعه فى عام ١٩٦١ فى مقر البعثة اليوغوسلافية فى حلفا دغيم غرب ، حلة الشيخ عبد القادر . وبعد عام ١٩٦١ ، كانت تحركاته ونشاطاته غير واضحة ،ولكنه فى عام ١٩٦٤ كان قد ذهب إلى مكان آخر . ويقال فى جمى وامكا إنه ذهب إلى خشم القربة – القرية ١٥– أما فى الدويشات وأمبيكول؛ فالناس غير متأكدين إلى أين ذهب. يقولون إن محمد سليمان يملك الآن مركبا يجلب الأشياء من كرمة . والبعض يقول إنه فى دفى ، والبعض فى عكاشة . كما يقولون أيضًا إنه بلغ من العمر خمسة وأربعين عامًا، وإنه ترك الزخرفة. ومنزله غير مزخرف. ويقولون إنه اعتاد على حفر الآبار.



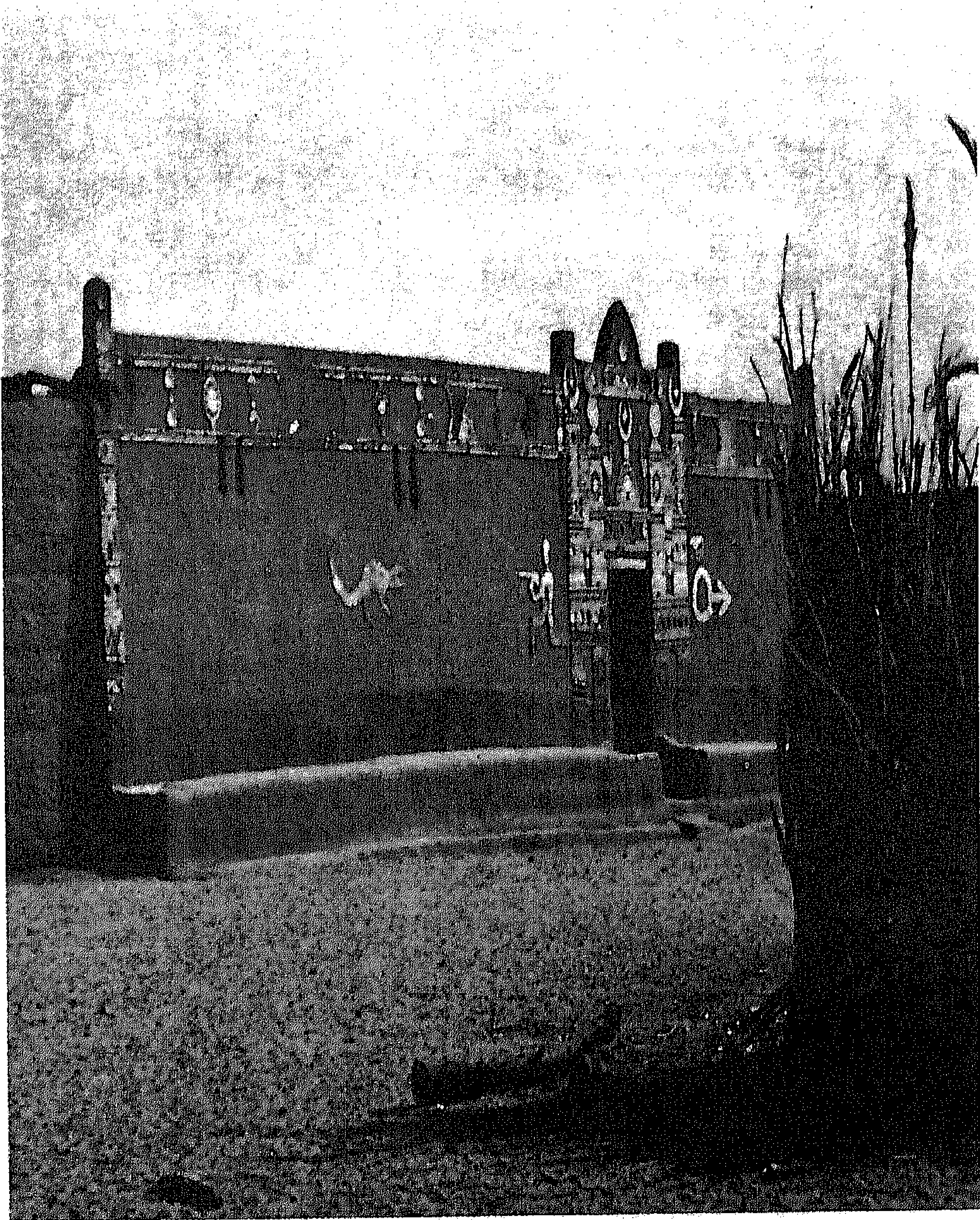
لوحة (٦٦)

أشكيت ، حلة جاكونونا . زخرفة الركن الجنوبى لمنزل من إنجاز داود عثمان – ١٩٤٢–
تظهر علامته المسجلة عند قاعدة العمود المكون من الحلية المعمارية،
على شكل الشارة العسكرية أسفل شبه الدائرة .



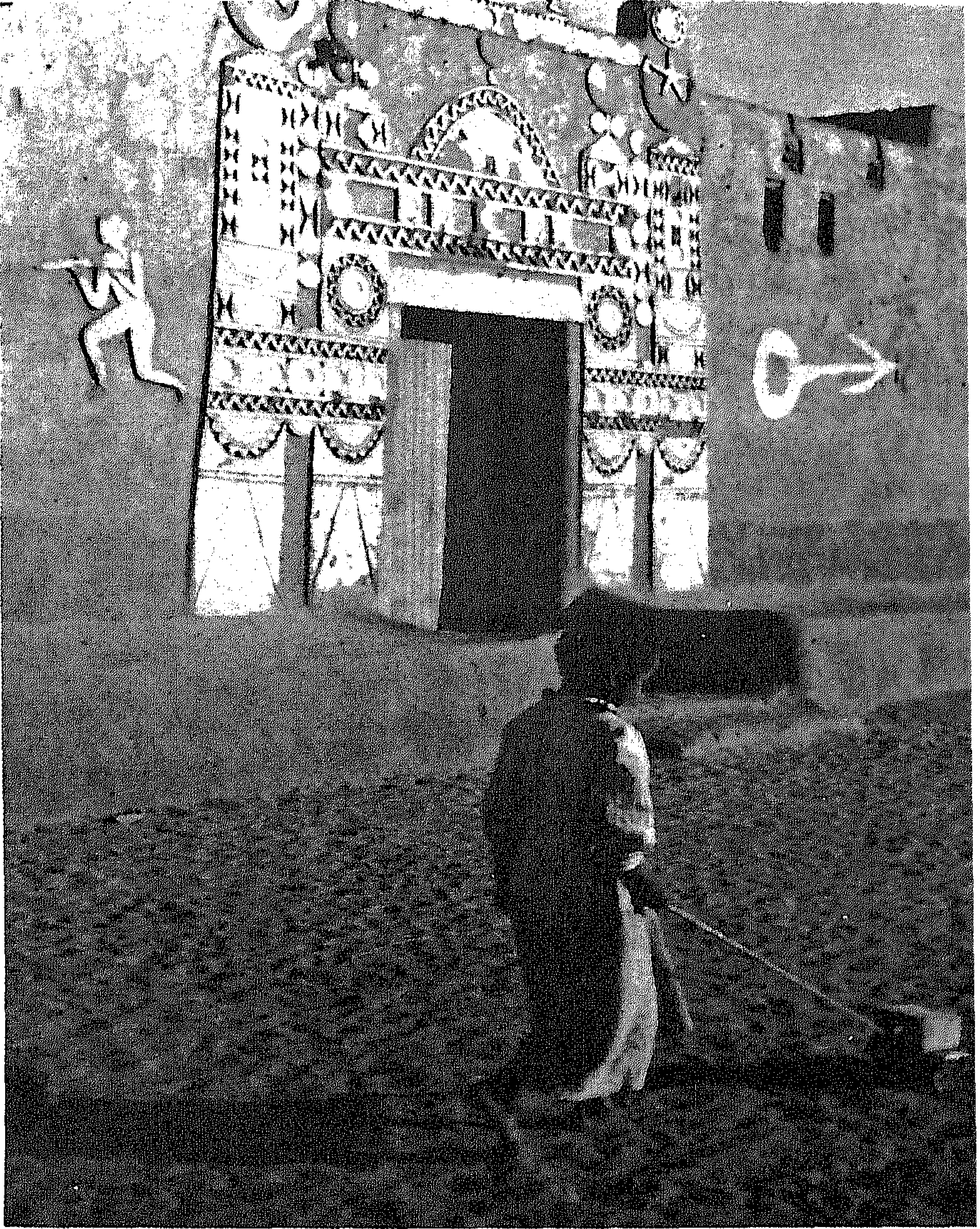
لوحة (٦٧)

دبيرة شرق ، حلة سيمسى ، واجهة من إنجاز داود عثمان ، حوالى عام ١٩٤٢ ، مستخدماً تكييف صيغة المدخل الذى ابتكره حسن عربى .



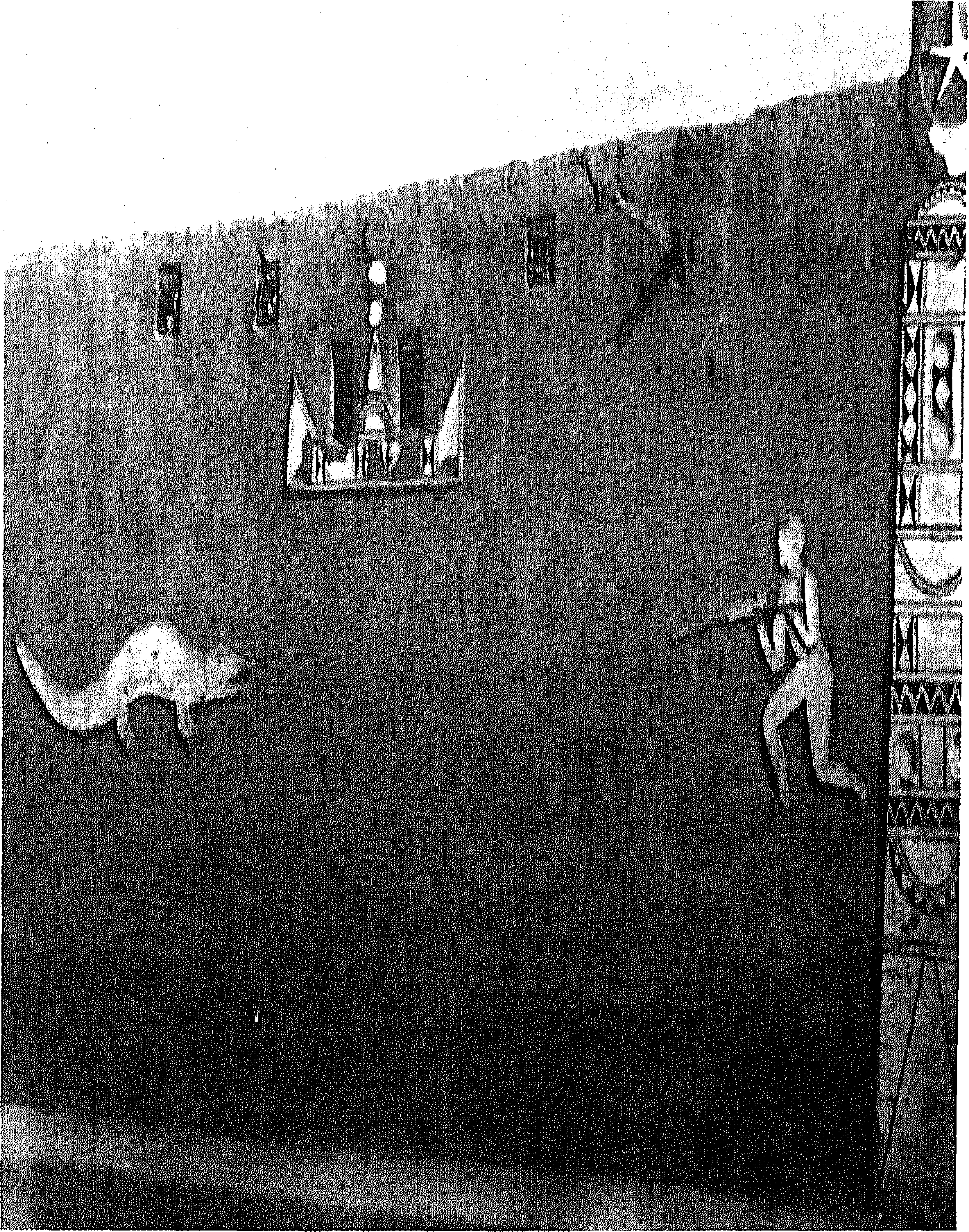
لوحة (٦٨)

أشكيت . واجهة غربية من إنجاز حسن عربى فى منزل بزخرفة داخلية من إنجاز أحمد بتول .
وكان حسن يساعده فى هذه الفترة - ١٩٤٢ - داود عثمان الذى أنجز واجهة مشابهة (لوحة٦٩).



لوحة (٦٩)

أشكيت . حلة جاكونانا . واجهة من إنجاز داود عثمان فى عام ١٩٤٢ ،
فى الوقت الذى كان يتعاون فيه مع حسن عربى .



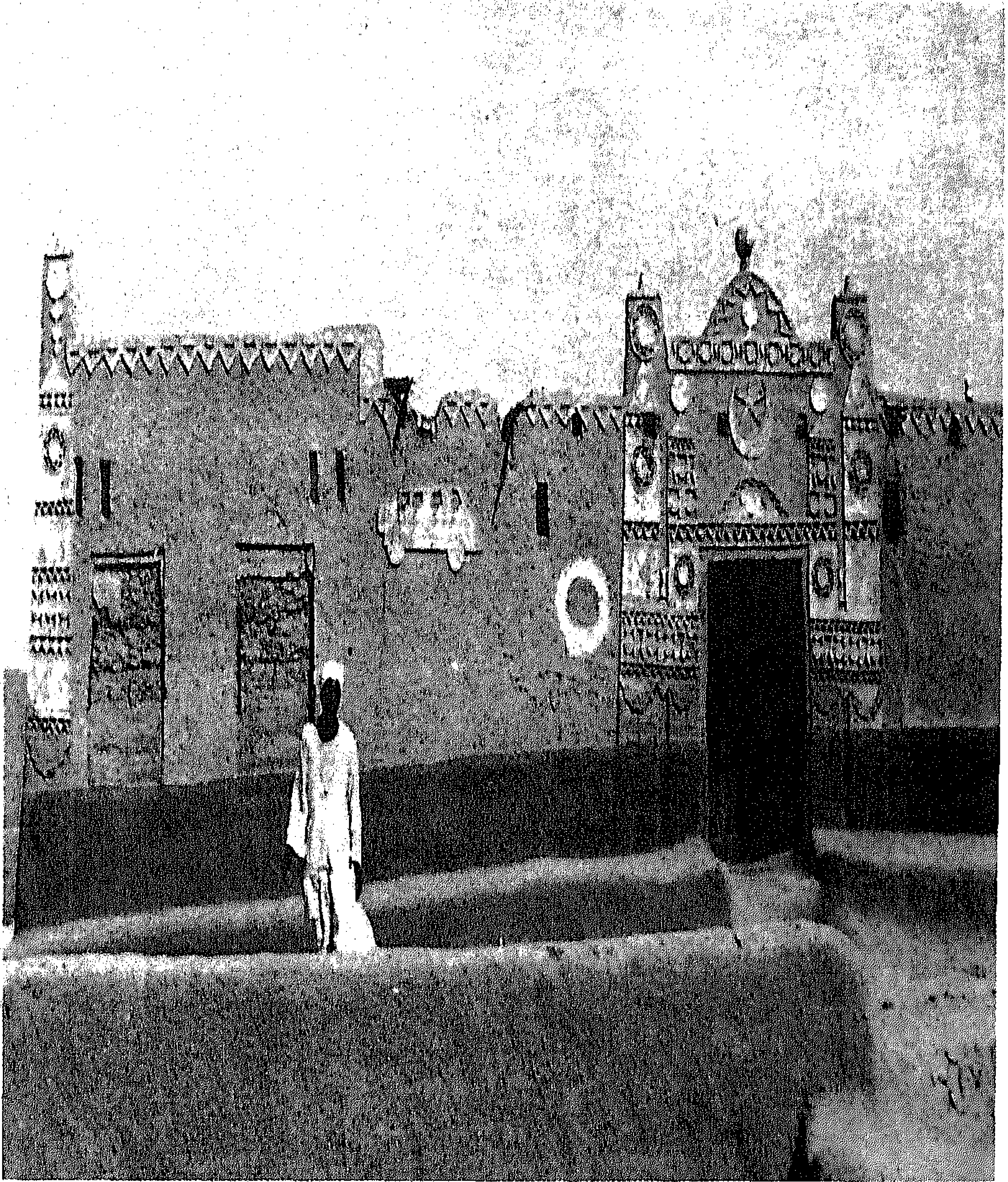
لوحة (٧٠)

أشكيت . حلة جاكونانا ، تفاصيل واجهة من إنجاز داود عثمان .



لوحة (٧١)

أشكيت ، حلة جاكونانا، تفاصيل مدخل واجهة من إنجاز داود عثمان التى ظهرت فى اللوحات ٦٦- ٦٩ – ٧٠ .

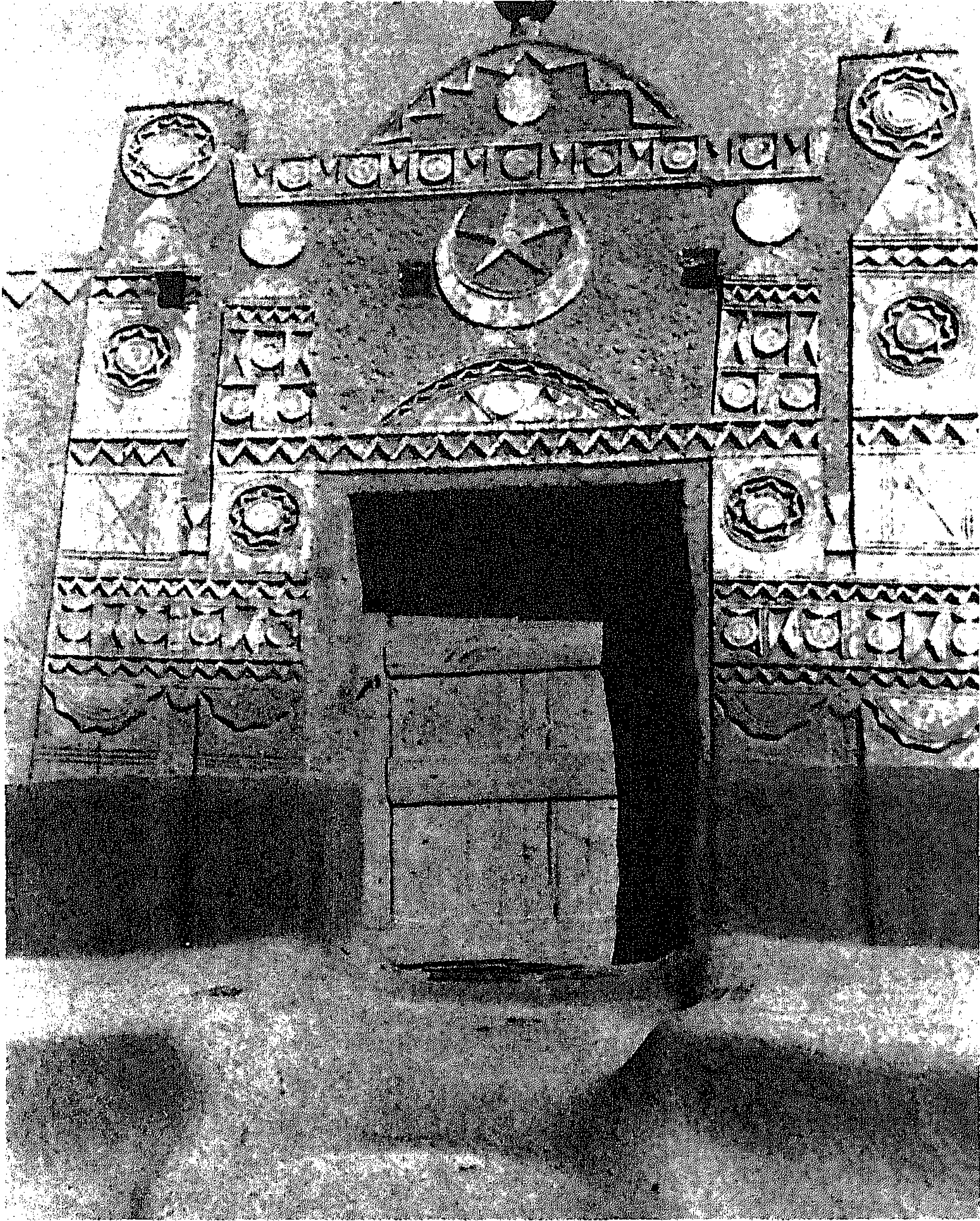


لوحة (٧٢)

جمى، حلة ديفينوج . بوابة غربية من إنجاز داود عثمان فى عام ١٩٤٧ .

نحت بارز على الجير الأبيض لسيارة وطائرة .

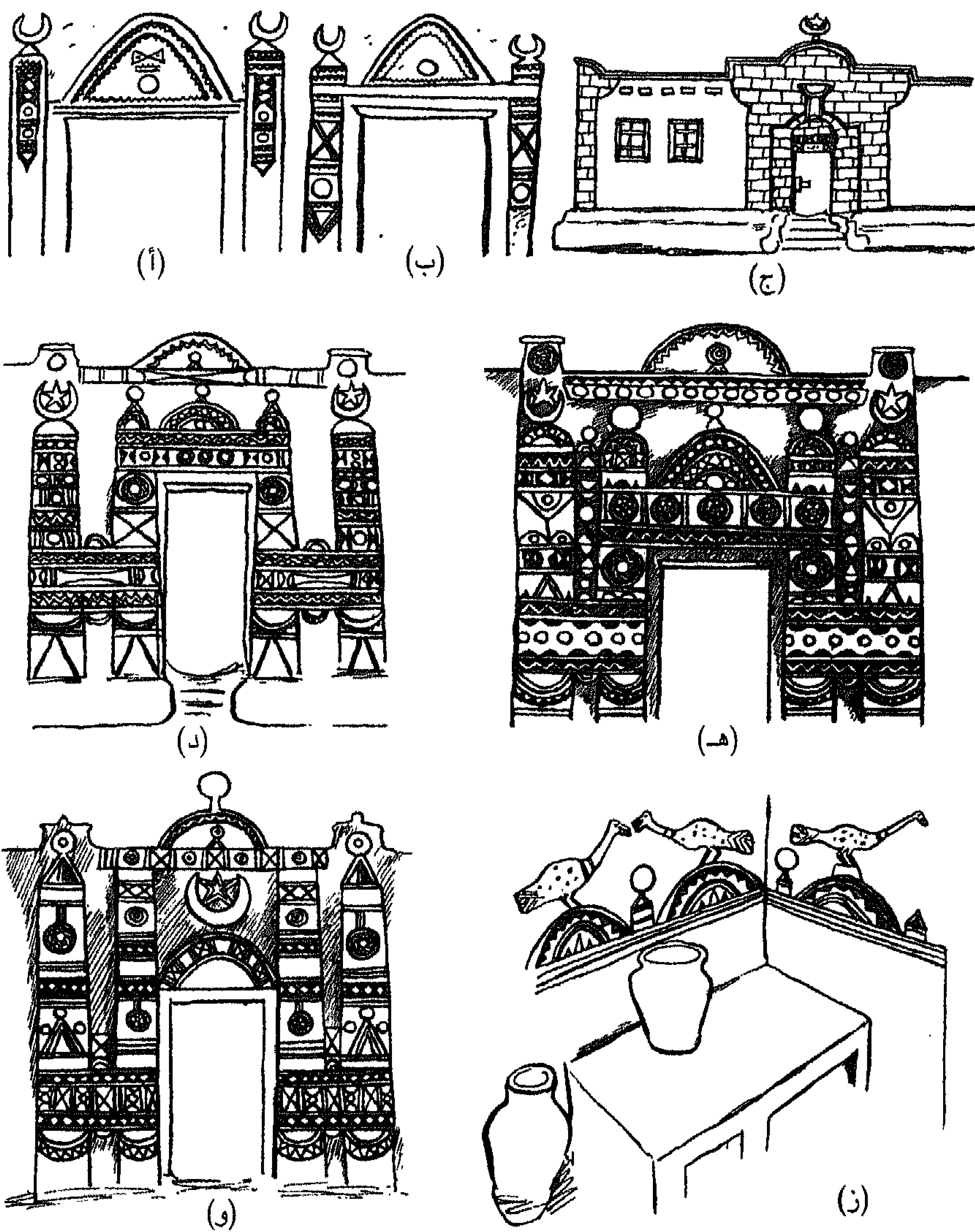
تصوير: ج. شاينر



لوحة (٧٣)

جمى ، حلة ديفينوج ، تفاصيل اللوحة ٧٢ .

تصوير: ج. شاينر



شكل (٤٣)

زخارف من إنجاز داود عثمان ١٩٣٥ – ١٩٤٦ .

(أ ، ب) جمى ، أمكا شرق ، ١٩٣٥ ، مدخل غربى . فناء جنوبى ، مدخل فى منزل شيخ أمكا . نحت طينى بارز غير ملون .

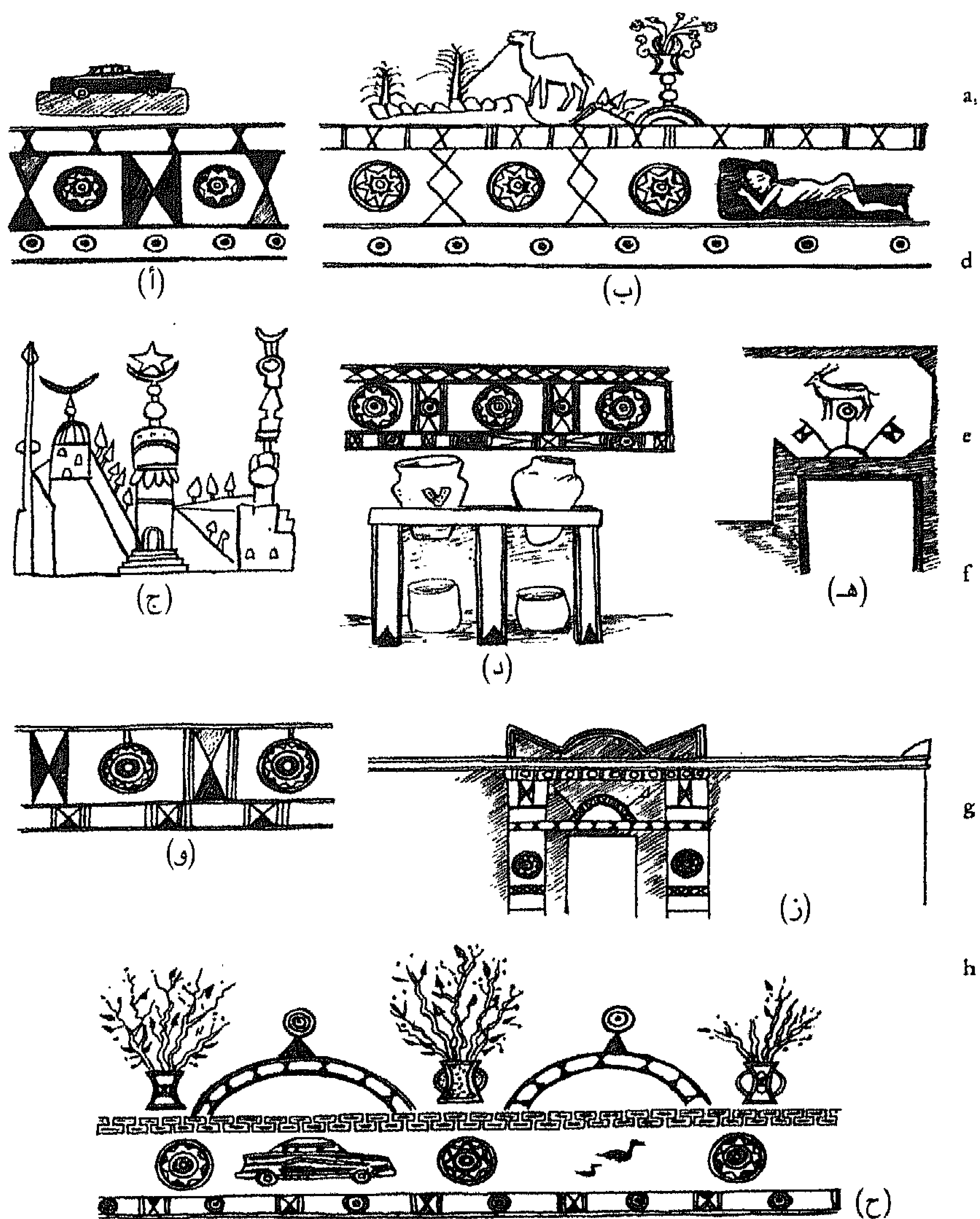
(ج) أرقين ، حلة رزقه ، ١٩٣٩ ، المدخل الشرقى لمنزل صانع الأقفال أحمد سليمان . نحت طينى بارز .

(د) جمى ، جمى ، نلى متو ، حوالى عام ١٩٤٠ ، مدخل غربى ، نحت طينى بارز مغطى بالجير الأبيض ، تم إنجازة للجمال فقط .

(هـ) أرقين ،١٩٤٤ ، مدخل شرقى نحت طينى . المساحات المزخرفة مغطاة بالجير الأبيض .

(و) حلفا دغيم شرق ، حلة الشيخ عبد القادر ، ١٩٤٦ ، مدخل شرقى . نحت طينى بارز ملون بالأبيض والأحمر والأخضر.

(ز) حلفا دغيم شرق ، حلة الشيخ عبد القادر ، ١٩٤٦ ، دهليز المنزل السابق ، طلى باللون القرمزى والأحمر والأحمر الداكن . نحت طينى غير متقن.



شكل (٤٤)

زخرفة من إنجاز داود عثمان، ١٩٤٧ – ١٩٥٥,

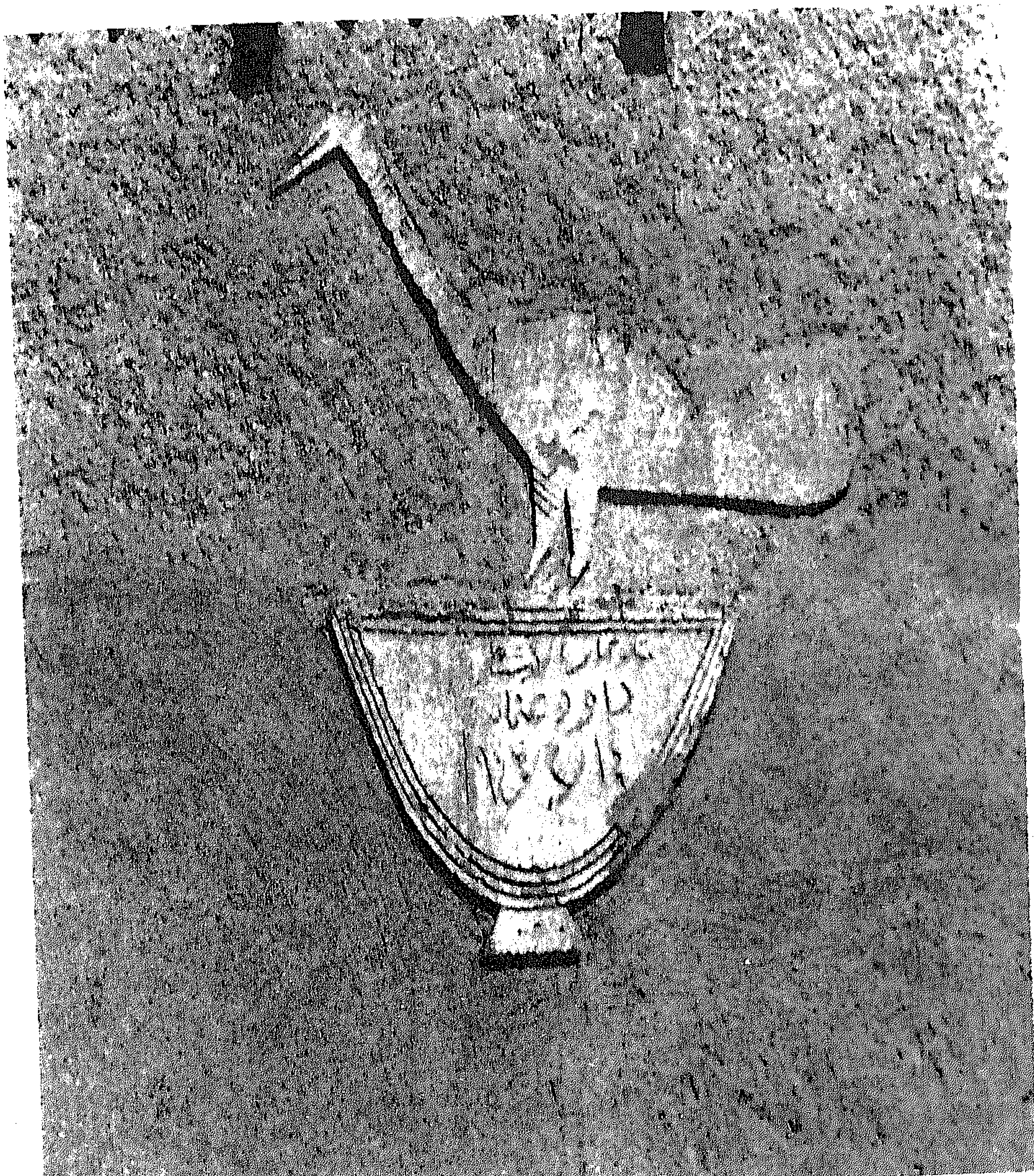
(أ ، ب ، ج) : جمى ، جمى ، نلى متو : غرفة داخلية . رسمت عام ١٩٤٧ لمناسبة زواج بألوان التراكوتا والأصفر والبرتقالى والأسود . لا يوجد نحت بارز .

(د) جمى ، جمى بجزائر كوكا ، ١٩٤٩ ، زخرفة فقط فى منزل داود عثمان ، دهليز . لون ترابى أحمر وأزرق وأخضر.

(هـ) جمى ، امكا ، ١٩٤٩ ، مدخل إلى حجرة داخلية ، رسمت بمناسبة زواج باللون الأحمر والأزرق والأسود .

(و) جمى ، جمى ، ديفينوج : ١٩٥٢ ، رسم فى حجرة داخلية . إفريز . رسم باللون الرمادى وملئت الحواف الخارجية باللون الترابى الأحمر والمشمشى والذهبى.ورسمت الدوائر لتشبه أغطية السلال المعلقة .

(ز) جنوب وادى حلفا، ١٩٥٤- ١٩٥٥ . رسم على سطح جير أبيض وضعت على بوابة طينية بنية فى ألوان حمراء وصفراء وزرقاء وبرتقالية وسوداء ، صورة سيارة نسخت من مجلة ؛ وزخرفة هذه الحجرة والشريط البسيط كالزخرفة الموجودة فى شكل "وقد" تقاضى عنه داود عثمان خمسة جنيهات .



لوحة (٧٤)

جمى ، حلة ديفينوج، تفاصيل اللوحة ٧٢ .

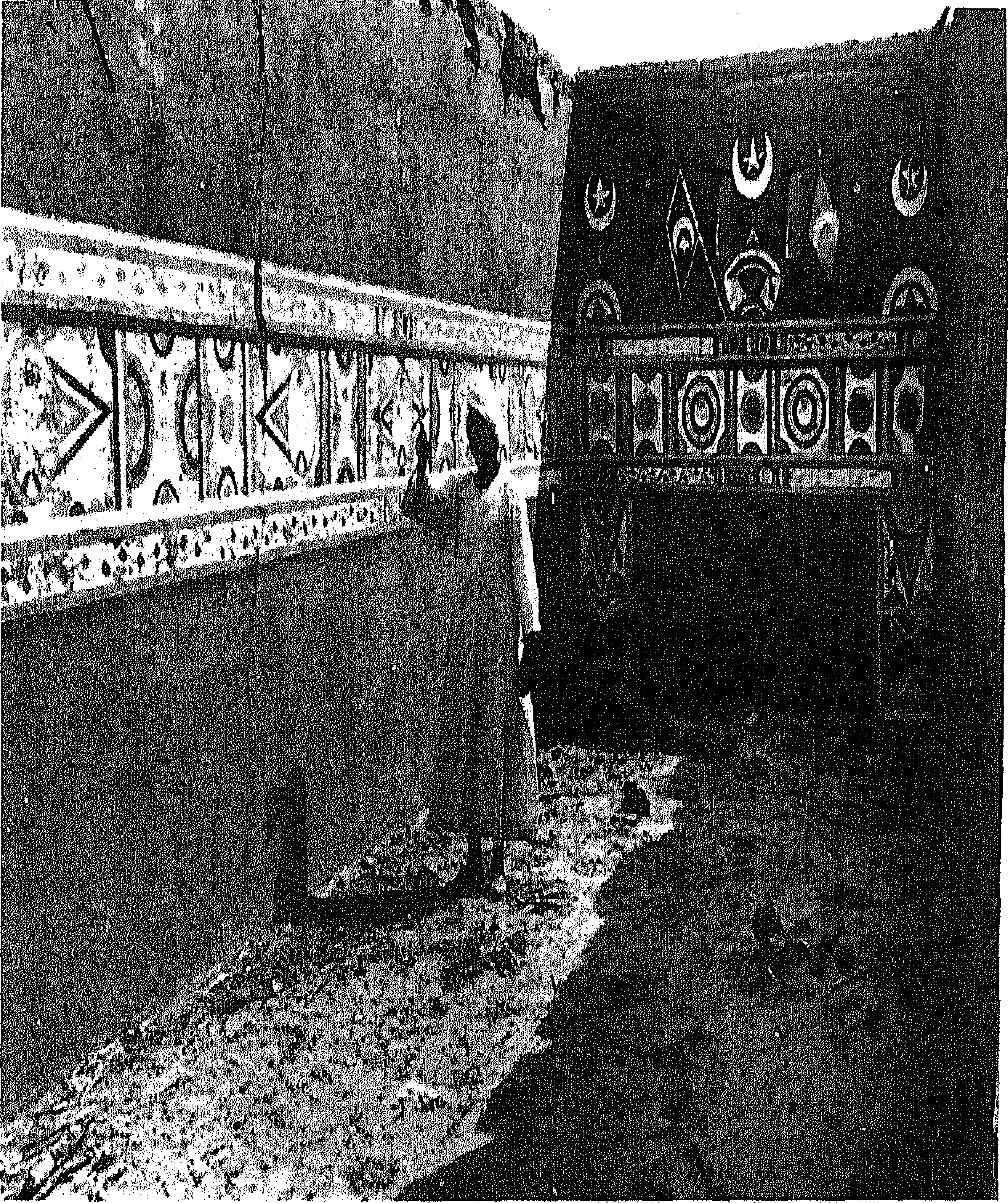
هناك تحت الطائر نقش مع توقيع داود عثمان وتاريخ ١٩٤٧ .

تصوير: ج. شاينر.



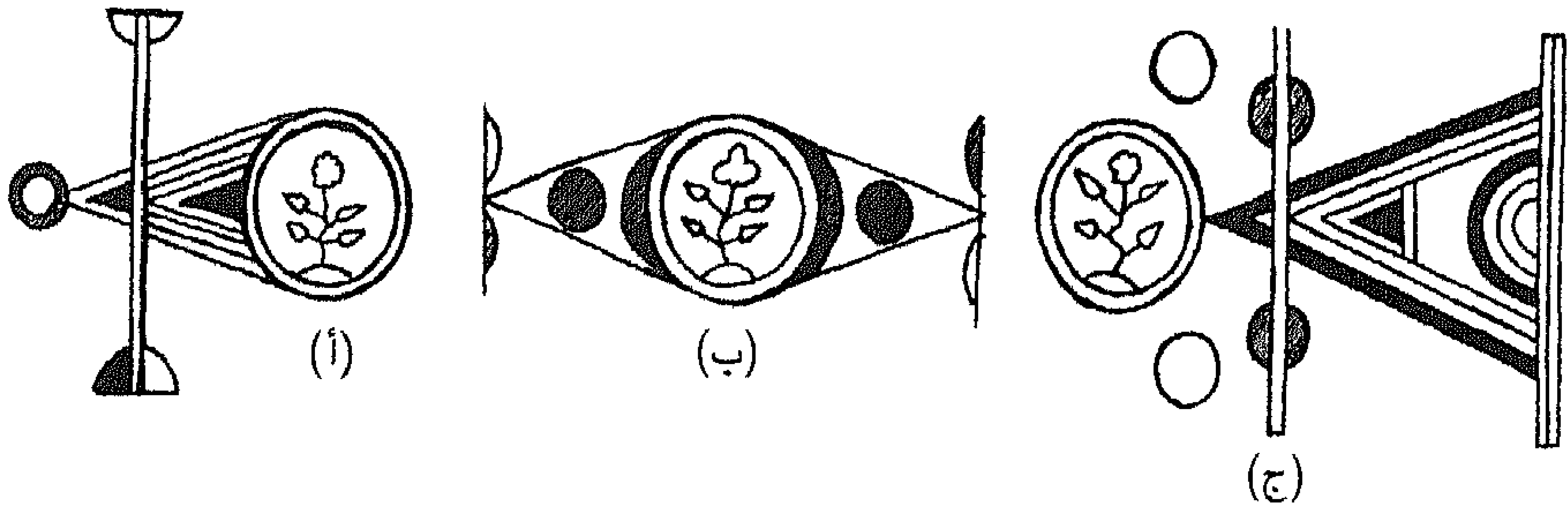
لوحة (٧٥)

جمى، حلة ديفينوج ، تفاصيل اللوحة ٧٢ ، من إنجاز داود عثمان ١٩٤٧ .

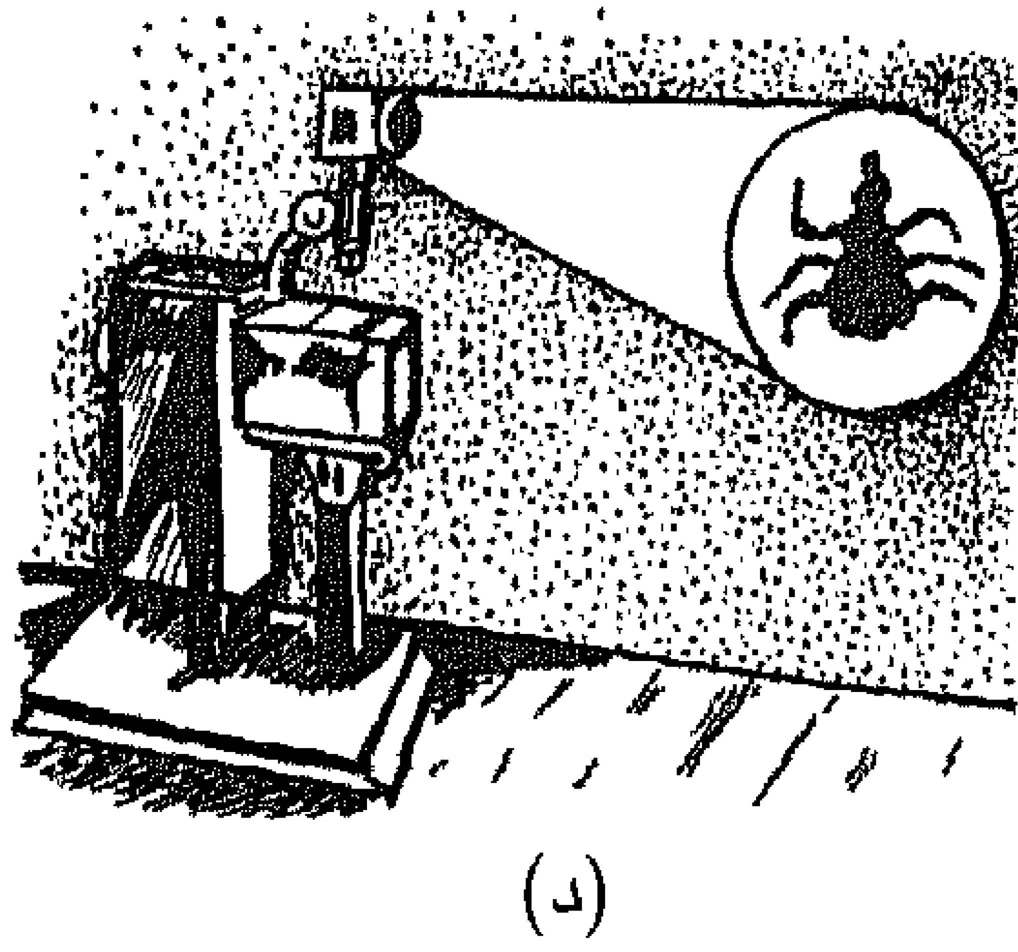


لوحة (٧٦)

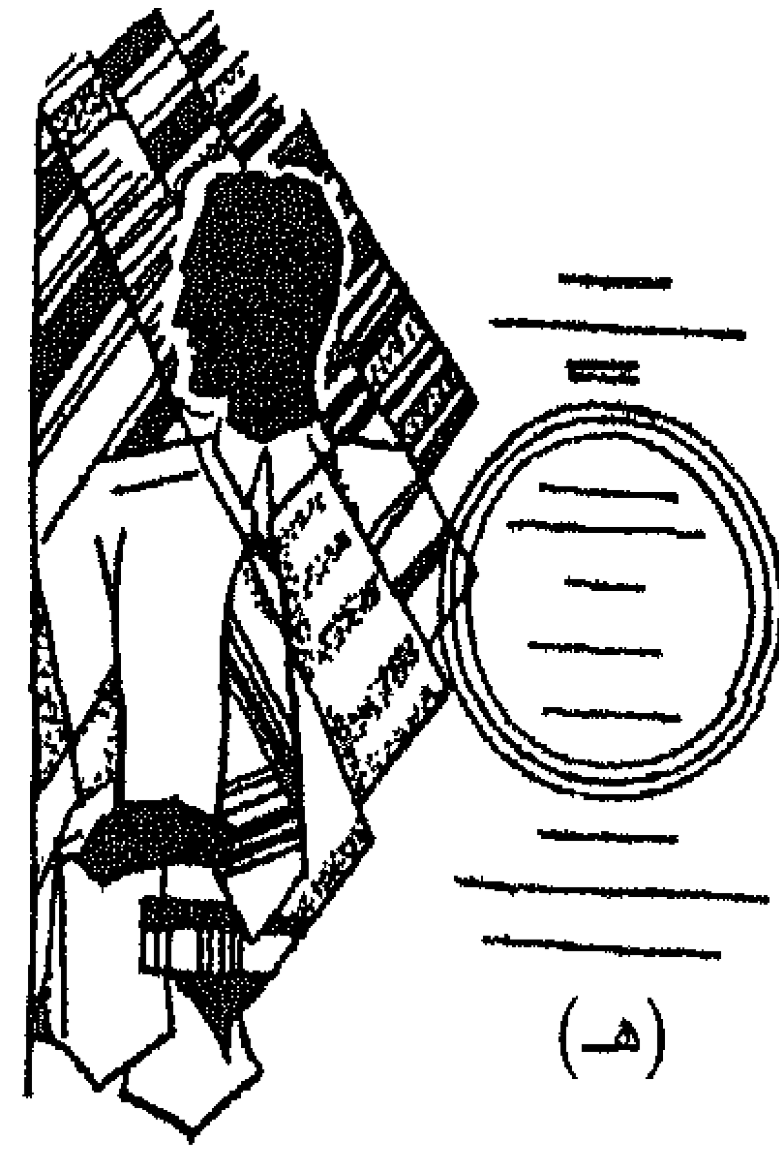
أرقين ، المزخرف حسن عربى يقف فى ديوان مهجور بلا سقف ، كان قد رسمه فى حوالى عام ١٩٤٥، يلاحظ الموتيف الرئيس على طرف الحائط الجنوبى . هناك تاج بين أعلام . تصوير: ج. شاينر.



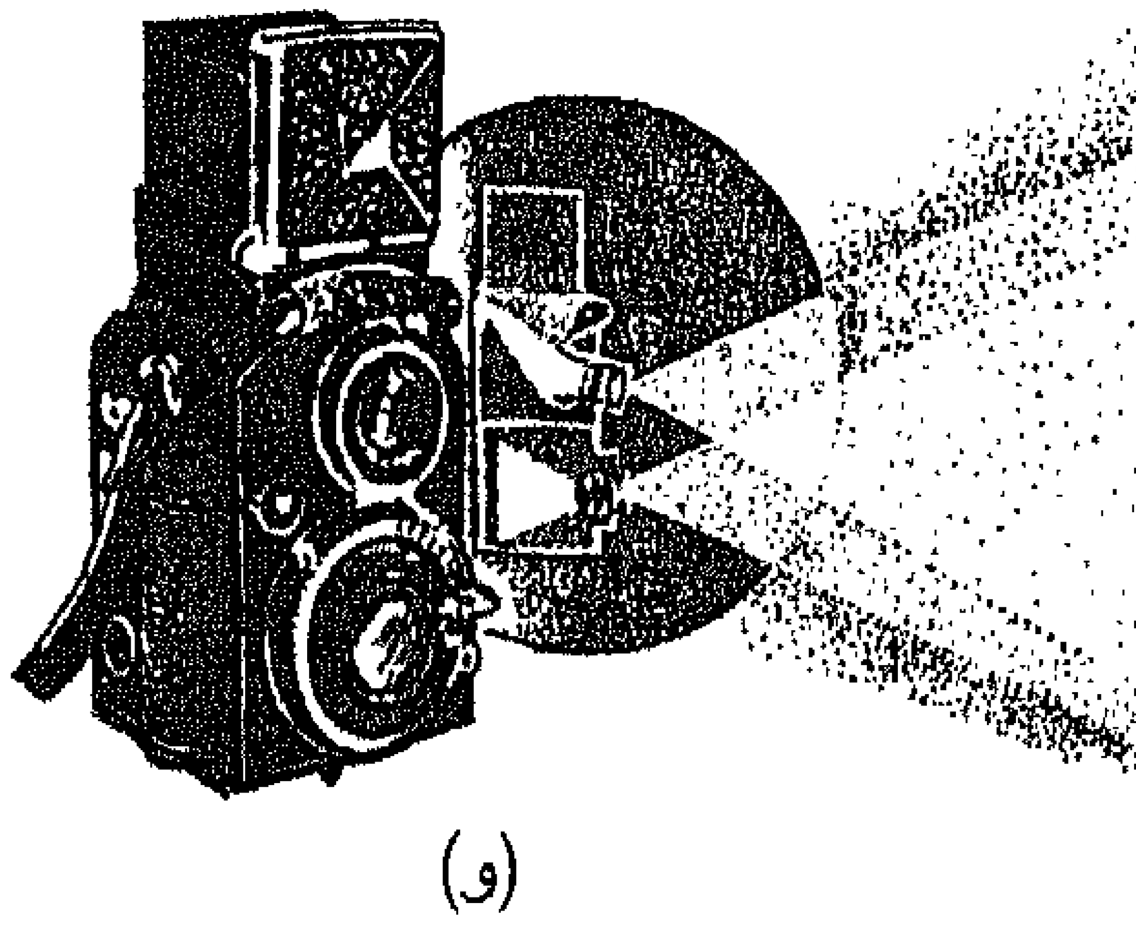
(أ) (ب) (ج)



(د)



(هـ)



(و)



(ز)

شكل (٤٥)

موتيفات حسن عربى التى تشبه الدوائر المتحدة مع أقماع الضوء والأشعة الضوئية . والموتيفات المشابهة لما فى الفن التصويرى والإعلامى الذى كان سائدا فى الثلاثينيات.

(أ ، ب) أرقين ، حلة رزقة . تفاصيل إفريز رسمه حسن عربى فى ديوان ، ١٩٤٥ - ١٩٤٦ .

(أ) حائط جنوبى فى ديوان . موتيف رسم بألوان المغرة والتراسينا والرمادى / الأخضر والأزرق على اللون الأبيض .

(ب) حوائط شرقية وغربية لديوان . موتيف رسم بالألوان نفسها كما فى "أ" .

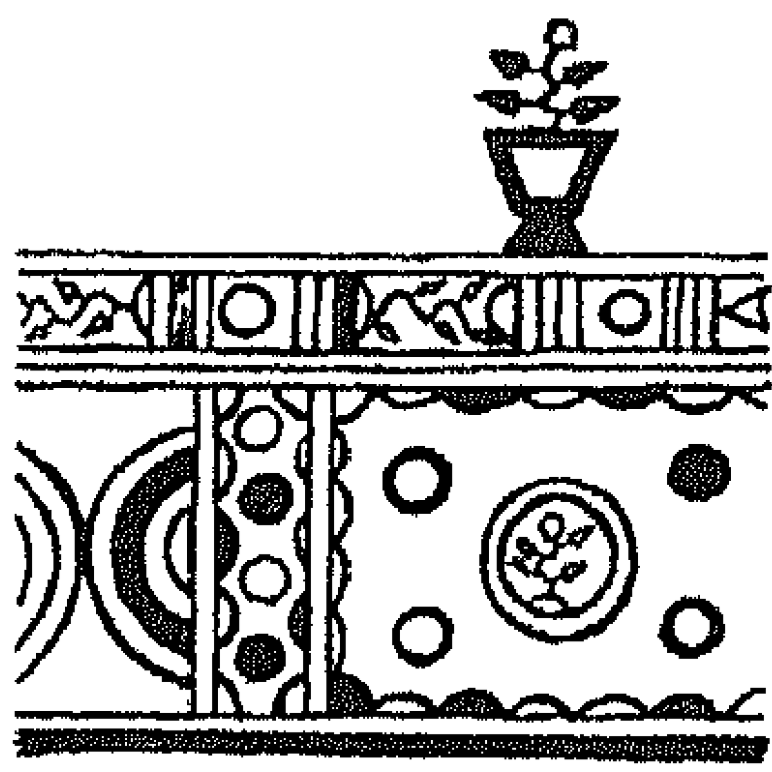
(ج) أشكيت ، موتيف من الحائط الجنوبى لديوان ، ١٩٤٩ ، رسمت بالألوان: الأحمر الداكن والأزرق الباهت والمغرة والأخضر ،على شريط أبيض أفقى .

(د) شرح علمى من مجلة الهلال المصرية ، العدد ١٠ ، القاهرة ، أغسطس ١٩٣٨، ص ١١٩٧ .

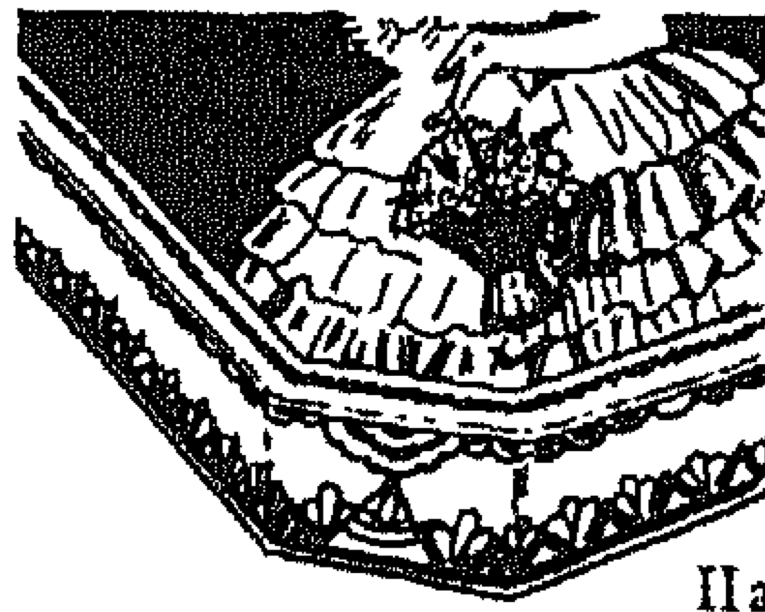
(هـ) إعلان عن أربطة عنق "كرافتات " تحمل علامة Merelli ، مجلة العدد ٧ ، ١٩٥٣ ، ص ٤ .

(و) إعلان عن آلة تصوير "كاميرا " مجلة L'Illustration ٩١ ، رقم ٤٨٣٥ ، باريس ، ديسمبر ١٩٣٣ ص ٣٠ إعلانات.

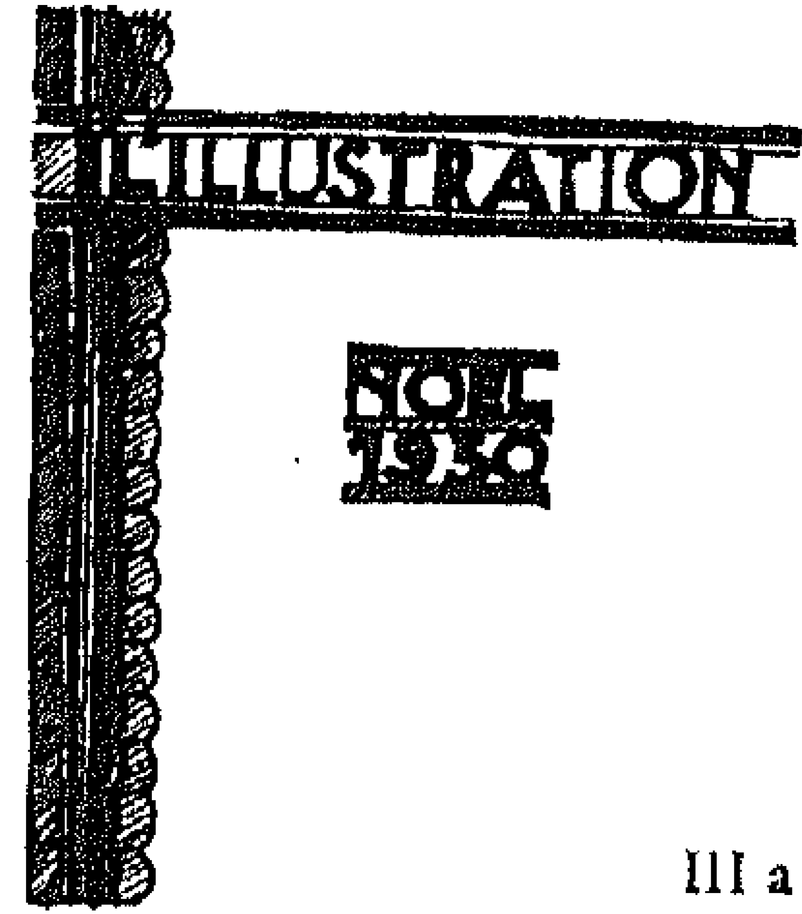
(ز) علبة بسكويت ، كتالوج هنتلى وبالمر ، ١٩٣٤ ص ٨ ،" علبة ماى فير " .



Ia



IIa



III a



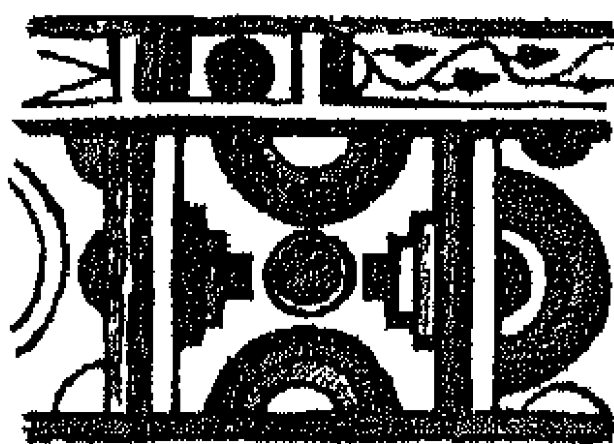
Ib



II b



IIIb



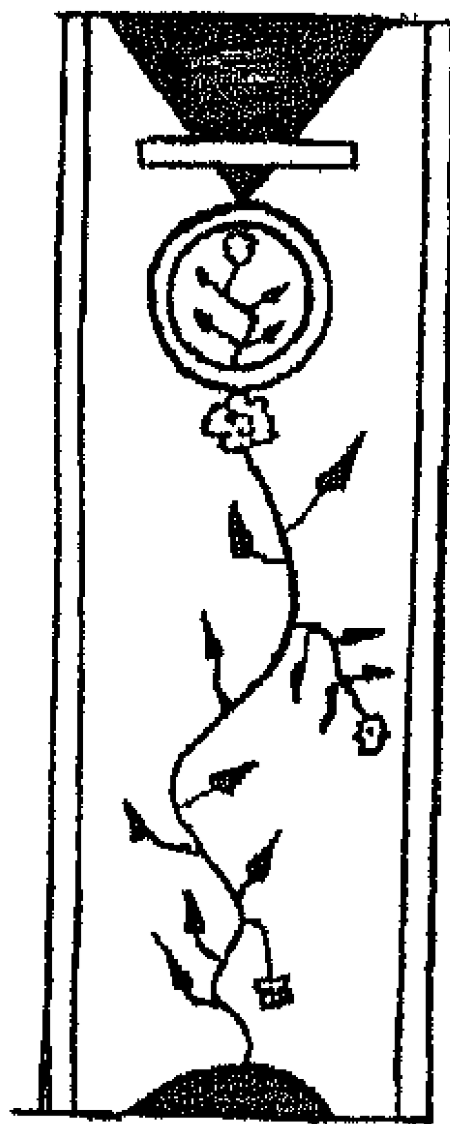
Ic



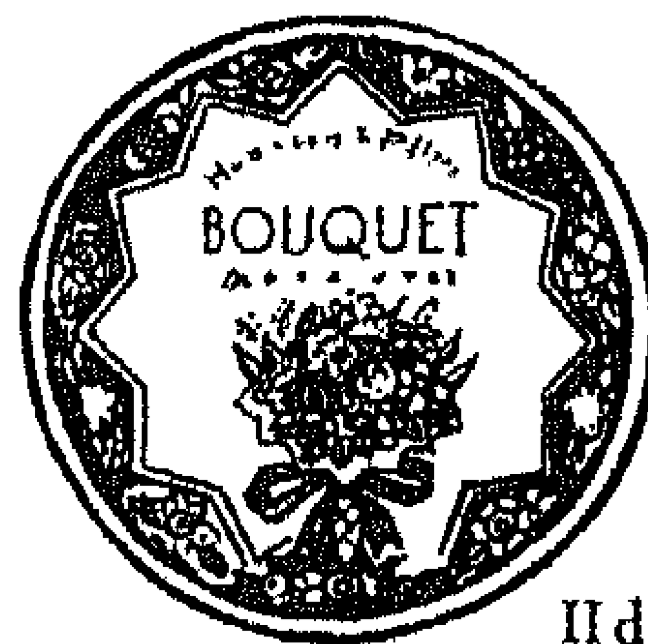
IIc



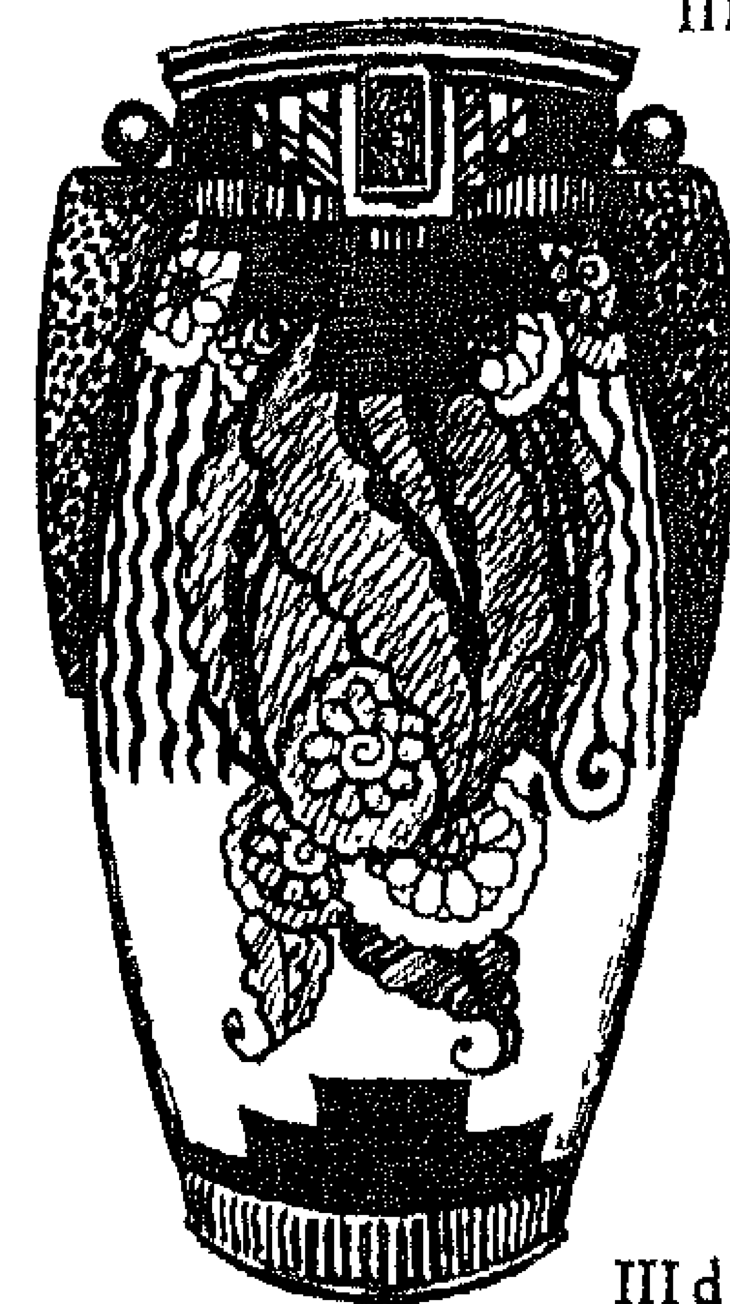
IIIc



Id



IId



IIId

شكل (٤٦)

موتيفات طبق الأصل من فترة " فن الدكو" Art Deco عند حسن عربي ، مقارنة مع الأشياء التى ربما كان قد رآها .

بالإضافة إلى موتيفات أخرى ، فقد كانت أسلوبًا شائعًا فى الثلاثينيات ، وكانت تسمى بفن الدكو .

أما عن عمودى زخرفة ديوان من إنجاز حسن عربي، ١٩٤٦– -١٩٤٩، فرسم على شريط أفقى على أرضية طينية ، ومنحت المساحات الملونة خطوطًا خارجية منقوشة .

(Ia) : ١٩٤٩، نهاية حائط جنوبى لديوان الإفريز نفسه الموجود فى الشكل ٤٢ ج، ملون بدوائر وأنصاف دوائر بين قضبان متوازية، وأصص زهور ونباتات متسلقة (١٩٤٩).

(Ib) أشكيت حائط شرقى لديوان، سياج لحمالة من الأسمنت لزير ماء بألوان المغرة والتراسينا والرمادى والأخضر والأزرق الداكن على أرضية بيضاء .أشكال متعرجة ودوائر ومثلثات . (١٩٤٦)

(Ic) أشكيت :نهاية حائط جنوبى لديوان مرسوم بالمغرة والتراسينا والأزرق و الرمادى ، وهرم مدرج وأشرطة متوازية ملونة ، وأقواس قوس قزح ونباتات متسلقة متموجة . (١٩٤٦)

(Id) أرقين ، حائط غربى ، لفناء رئيس .مدخل إلى الديوان .نبات متموج بين أشكال هندسية، زهرة داخل دائرة (١٩٤٦) العمود (II) صور ربما شاهدها حسن عربي .

(IIa) : علبة بسكويت كتالوج الوستاريا Wistaria "بسكويت و كيك هنتلى وبالمرز بمناسبة الكريسماس"١٩٣٤ ص ٦ .

أنصاف دوائر تكوّن حافة ذات شكل محار مروحى، وقوس قزح ذا شكل مروحى وأصيص بزهور.

(IIb) : علبة حبوب فيتامينات "vi-Tab" . مجلة المصور المصرية ، القاهرة ، ٨ من سبتمبر ١٩٣٩ ص ١٢٩ . دوائر وأنصاف دوائر تصنع حدودًا ذات شكل مروحى .

(IIc) : ستارة مصرية قديمة زائفة من صورة فى مجلة الهلال رقم ٧ ، القاهرة ١٩٣٥ ص ٨٠ ، دوائر بين قضبان متوازية .

(IId) : علبة بسكويت "كتالوج هنتلى وبالمرز "١٩٣٤ ص ١٠ ، زهور فى دوائر وتعرجات .

العمود (III) : صور فى أسلوب شائع لفترة الثلاثينيات ، سمى بفن الدكو .

(IIIa) : غلاف مجلة l'Illustration ٨٨ ، رقم ٤٥٧٩ ، باريس ١٩٣٠ . حدود على شكل محار مروحى . أشرطة متوازية ملونة.

(IIIb) : مشبك شعر "بنسة" l'Illustration ‎٢٩١،‏ رقم ٤٧٣٦ ، ص ٢٩٠ . إعلانات دوائر بين قضبان متوازية.

(IIIc) : غلاف كتاب : Savoy Cocktail Book ‏١٩٣٠ ، طبقًا لـ : B.Hillier, Art Deco ص٦٣ . أشكال لتعرجات شاذة ومثلثات وحافة مروحية الشكل .

(IIId) : فازة من الفخار الفرنسي باستحكامات حديدية طبقًا لـ : B. Hillier المصدر السابق، ص ١٢٨ ، نبات متسلق بين أشكال هندسية، وهرم مدرج وزهرة داخل خط ذي حافة صارمة ودوائر وأشرطة متوازية .



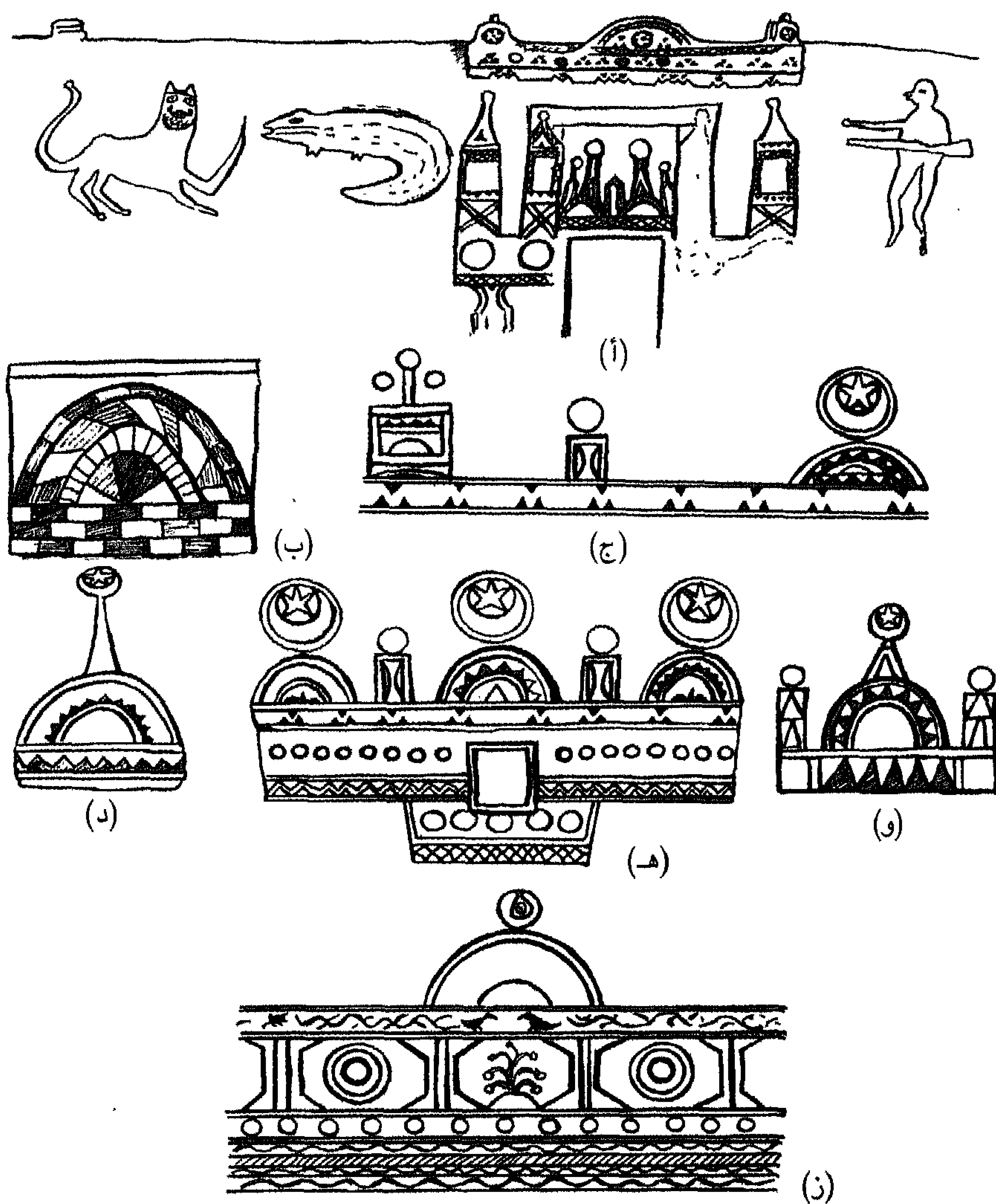
لوحة ملونة (٢٠)

فرس غرب : الكاتدرائية العظيمة . رسم من القرون الوسطى – أوائل القرن الثانى عشر – أمير نوبى يجلس فى حضن السيد المسيح . يرتدى شكلاً مختلفًا من تاج الإيبارك النوبى .



لوحة ملونة (٢١)

غرب دغيم ، دغيم شمال ، الكنوز : رسم يمثل قبراً لولى .



شكل (٤٧)

زخارف من عمل عبده بتول ١٩٤٣ حتى حوالى ١٩٤٨ .

(أ) سرة شرق ، عكشا ، ١٩٤٣ نحت بارز بالجير الأبيض على الطين . مدخل جنوبى شرقى .أسد يحمل سيفًا، وتمساح ورجل يحمل بندقية . عيون حمراء من أسورة بلاستيكية مكسورة.

(ب ، ج) أرقين ، حلة شاويش أركى :١٩٤٤ .

(ب) طبلة فوق مدخل شرقى رسمت بالألوان: الأحمر والأصفر والرمادى والأبيض .المرة الأولى التى استخدم فيها عبده بتول الألوان .

(ج) حائط شرقى لديوان . تفاصيل بالنحت البارز . مرسوم ببعض الألوان كما فى شكل "ب".

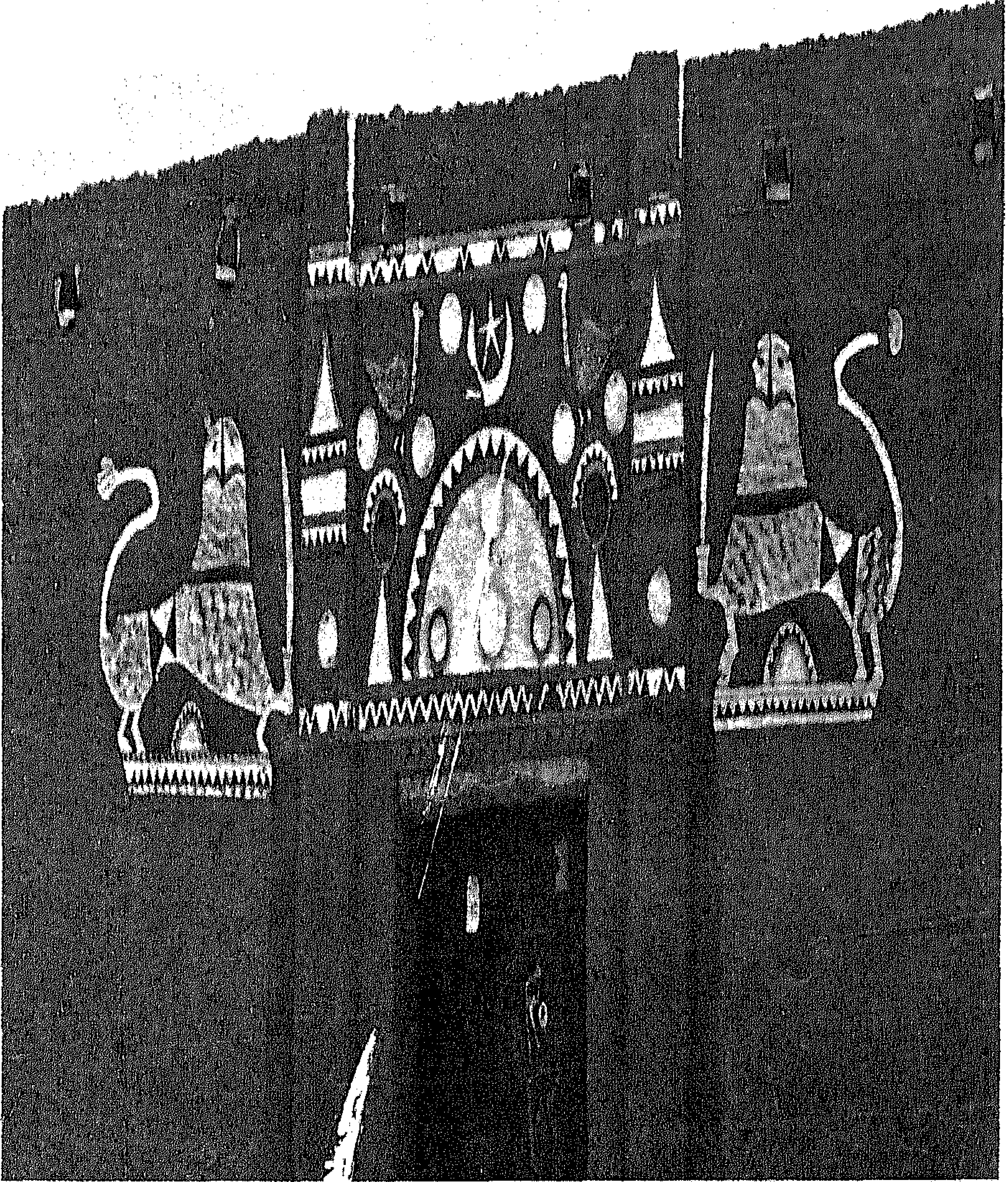
(د ، هـ ، و) : أشكيت ، حلة سوريا (المنزل نفسه فى اللوحة الملونة رقم ١٨) مجهول التاريخ من المحتمل ١٩٤٤ – ١٩٤٧ . نحت بارز ذو درجة لونية خفيفة على طين داكن .

(د) طبلة فوق حمالة زير ماء ديوان .

(هـ) نهاية الحائط الجنوبى لديوان . نحت بارز به صحون وأطباق صغيرة ومرآة معلقة عند الحافة .

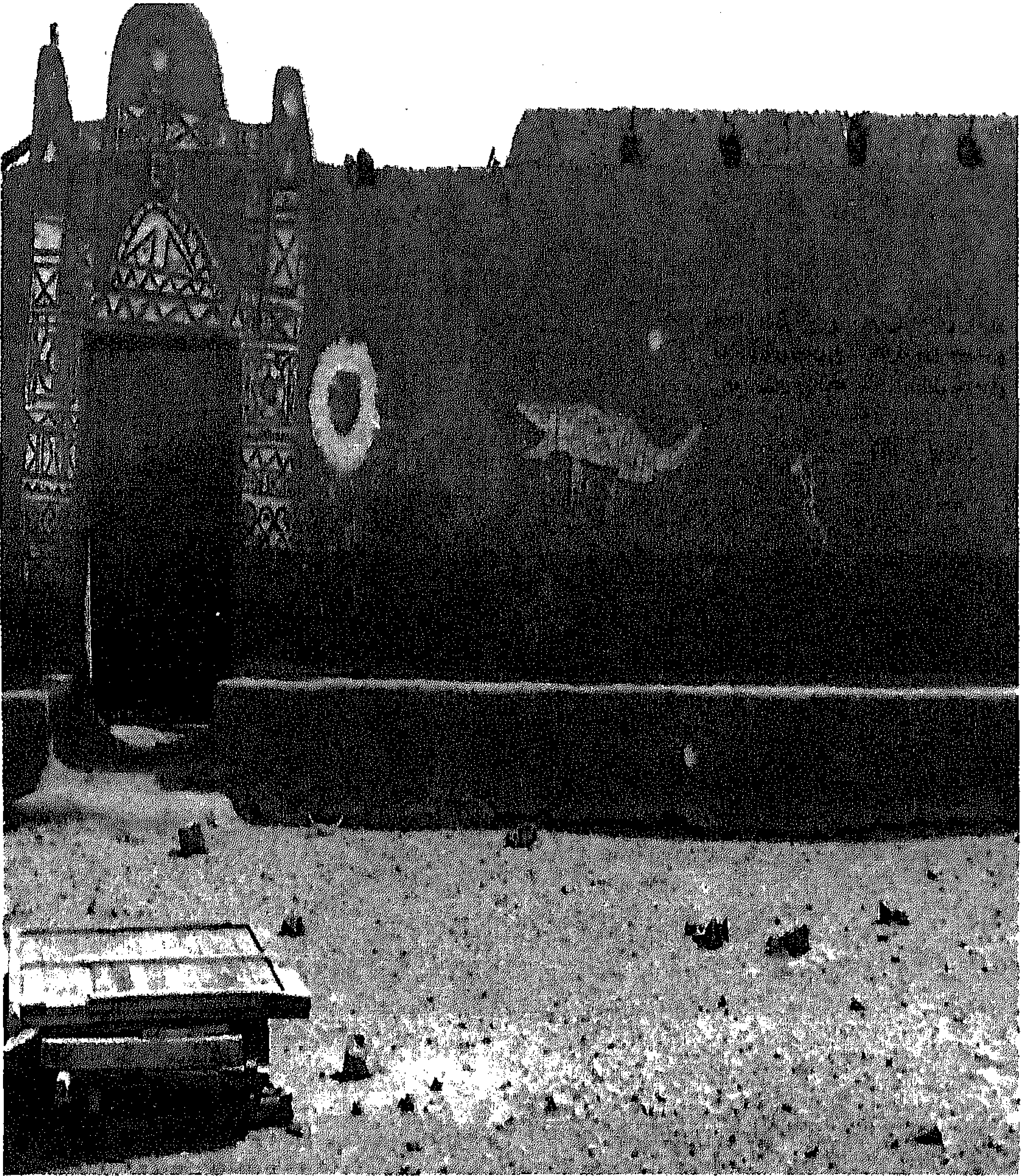
(و) مدخل فناء .

(ز) أشكيت ، حلة رزقة : بعد عام ١٩٤٧ الطرف الجنوبى لديوان ، مرسوم بالألوان الزرقاء والذهبية والبيضاء على الطين ولا يوجد نحت بارز .



لوحة (٧٧)

بلانة ، النوبة المصرية . واجهة غربية ، من إنجاز عبده بتول على الجير الأبيض والألوان البنية والزرقاء والذهبية على الطين . ويظهر العمل تركيبة أساليب أحمد بتول وحسن عربي .

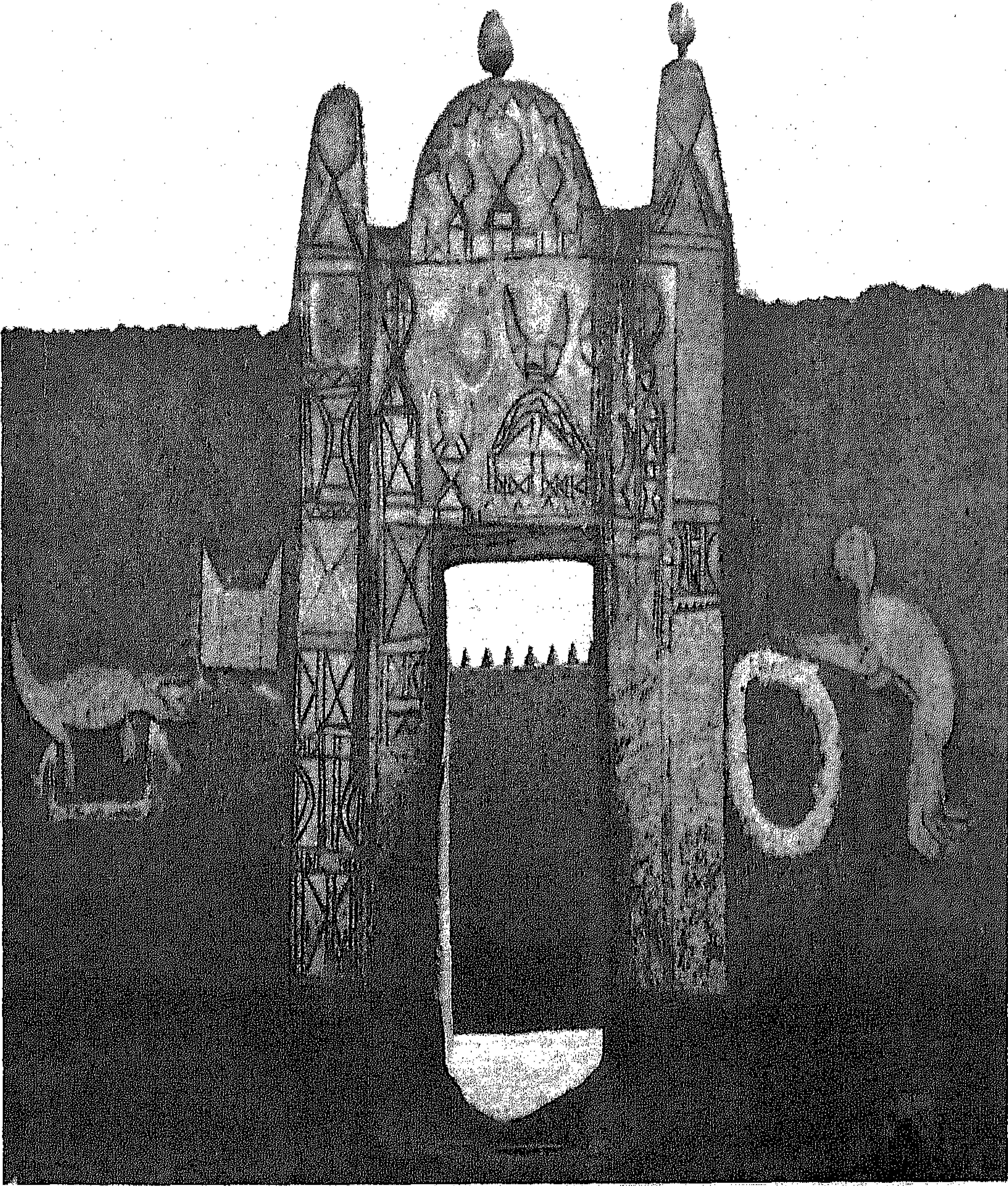


لوحة (٧٨)

جمى، مرشد . واجهة غربية زخرفها محمد سليمان فى عام ١٩٤٢ .

نقوش على الجير على سطح الباب الذى تعلوه حدود خارجية مرسومة باللون الخوخى والمغرة .أما الأبيات الشعرية التى إلى اليمين، فقد كتبها صاحب البيت عند تركه المنزل فى عام ١٩٦٤ .

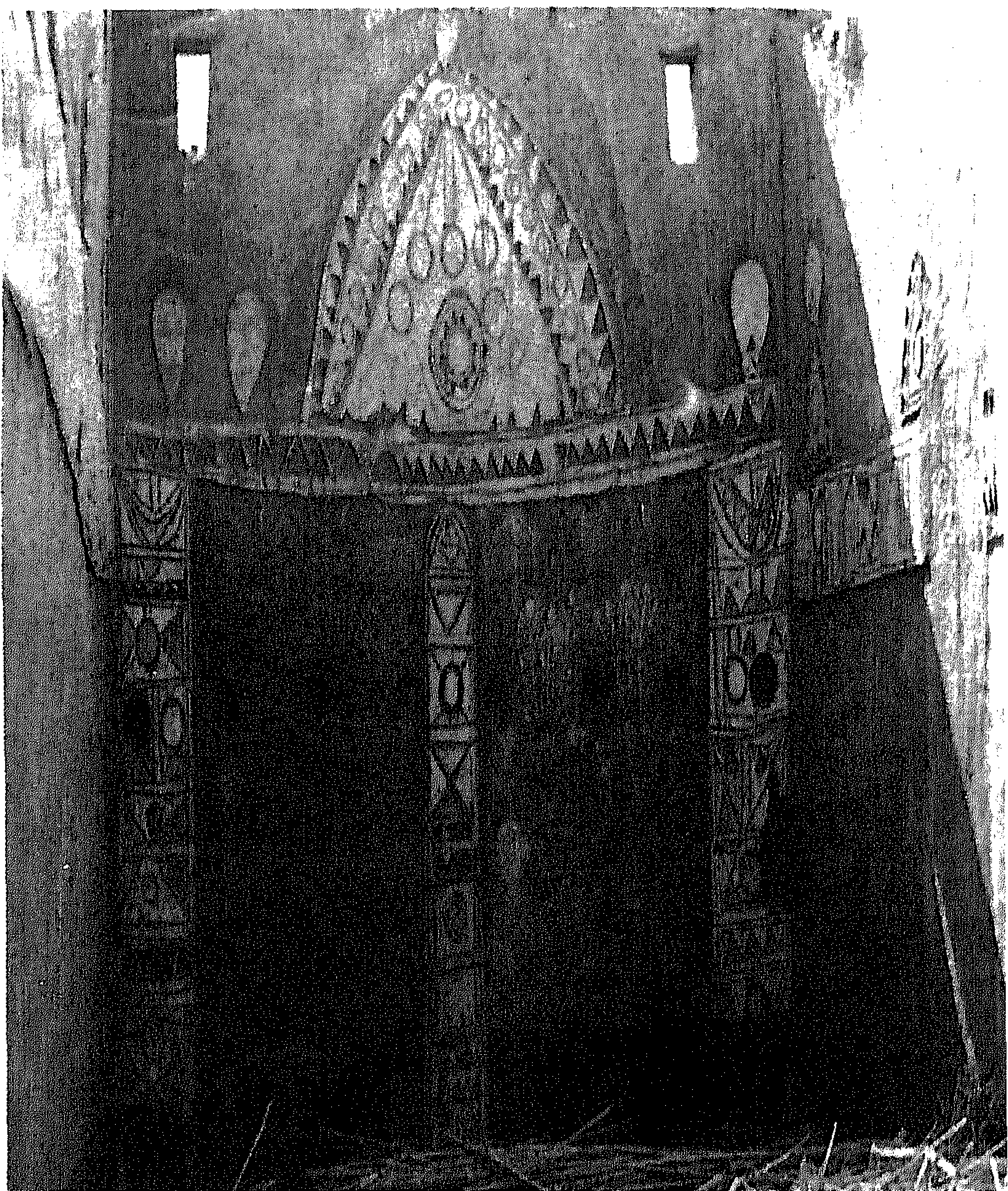
تصوير: ت. هيجل .



لوحة (٧٩)

جمى شرق، مرشد . مدخل غربى من إنجاز محمد سليمان فى عام ١٩٤٢ ،
جامعًا الرسم والتصميم المنقوش والنحت البارز.

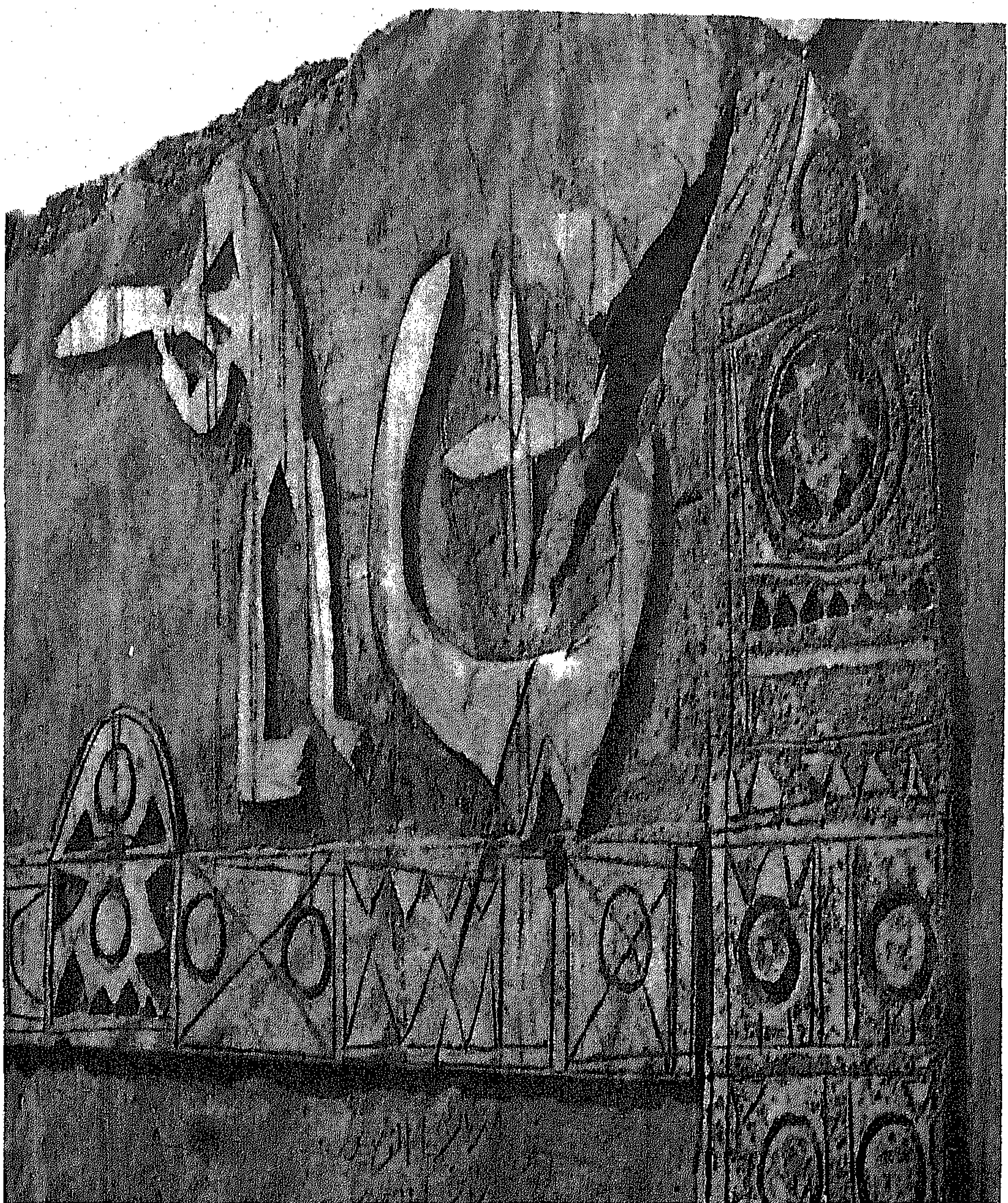
تصوير: ت. هيجل .



لوحة (٨٠)

جمى شرق ، مرشد .الحائط الجنوبى لديوان من إبداع محمد سليمان ، أنجزه فى عام ١٩٤٢، ولون النحت باللونين الأخضر والبرتقالى .

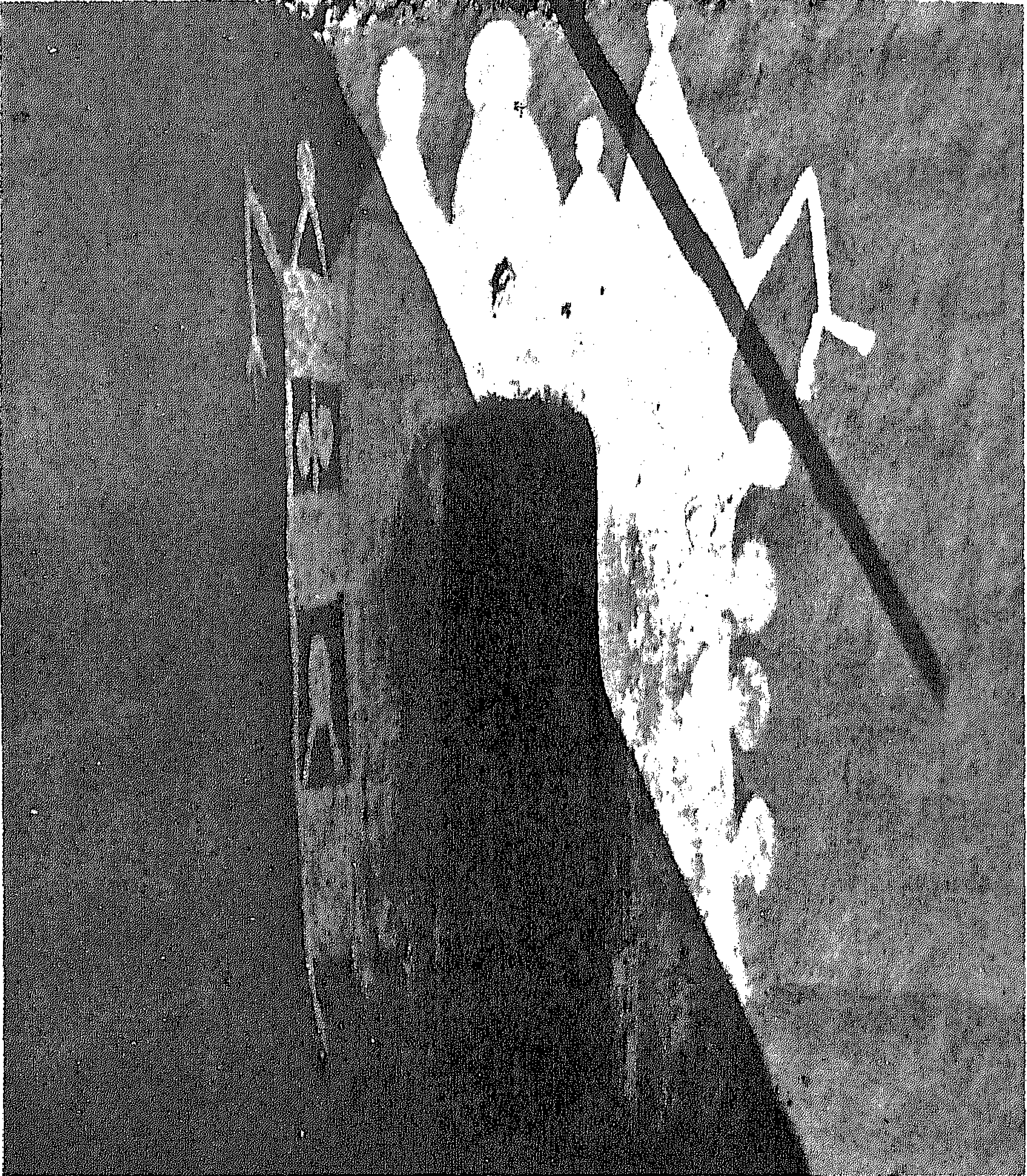
تصوير: ت.هيجل .



لوحة (٨١)

جمى شرق ، مرشد . الحائط الجنوبى لديوان (لوحة ٨٠) زخرفها بالنحت محمد سليمان فى عام ١٩٤٢ . أما الصورة التى على اليسار فهى تشكيل صارم لرجل يصوب بندقية.

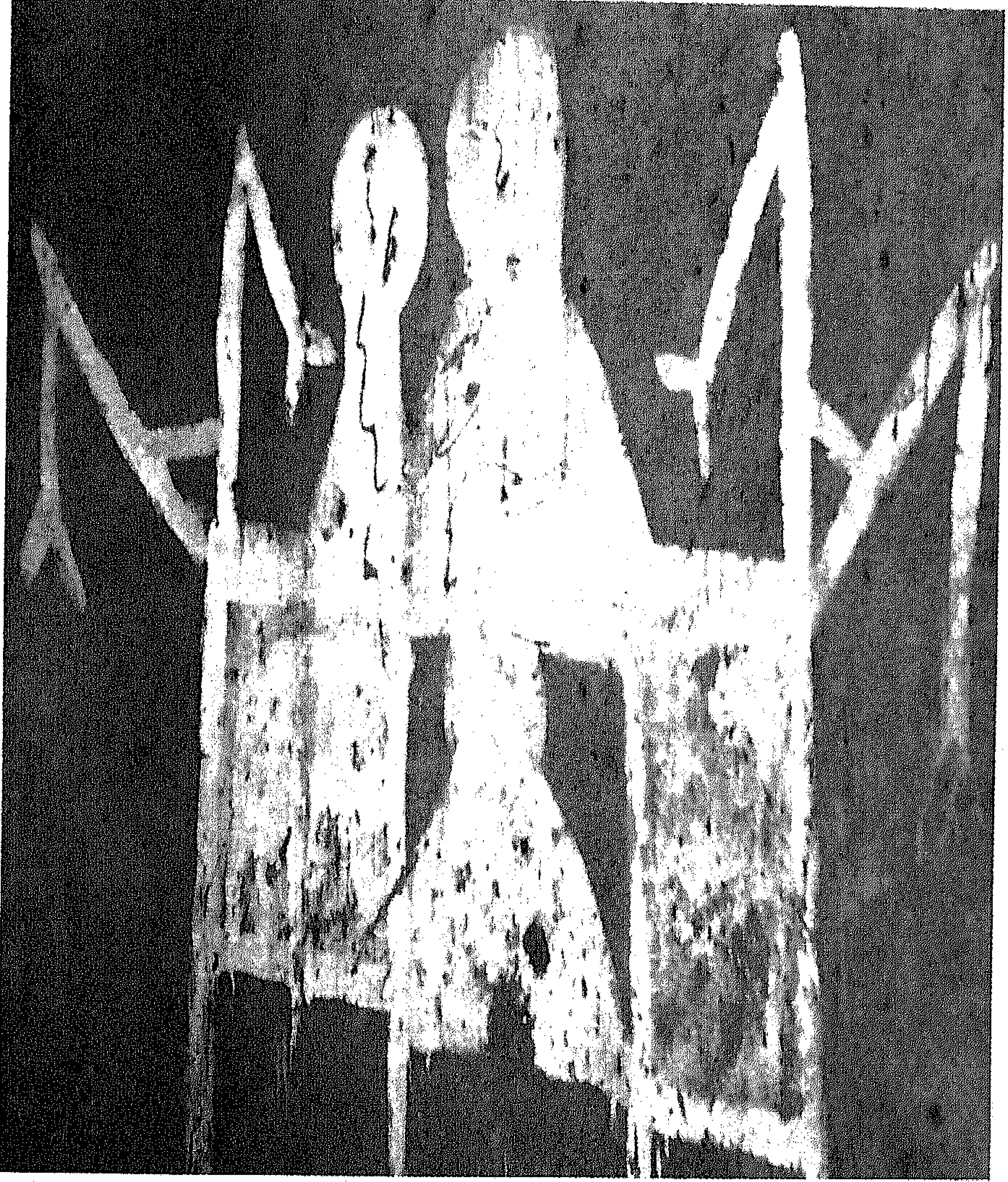
تصوير: ت.هيجل.



لوحة (٨٢)

جمى، حلة سعيد . مدخل فناء إلى الدهليز فى اللوحة الملونة رقم ١٩ ، من رسم محمد سليمان فى عام ١٩٦١ /١٩٦٢ . يمثل هذا التصميم ما يشبه حاشية المدخل فى اللوحة ٧٨ . من العصر المسيحى .

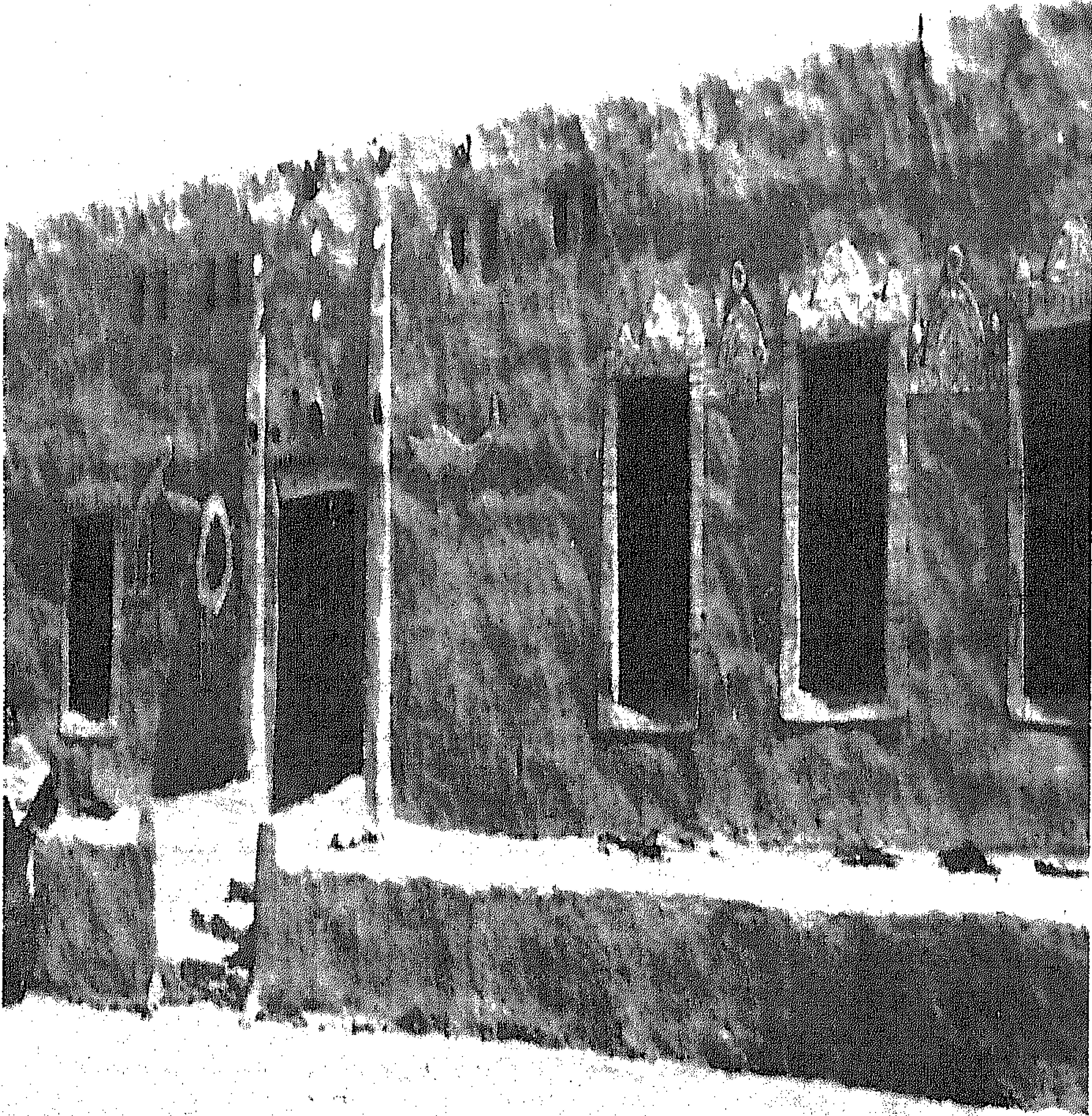
تصوير: ت.هيجل.



لوحة (٨٣)

جمى حلة سعيد . رسم من إنجاز محمد سليمان على جدار فناء بالقرب من المدخل، فى اللوحة ٨٢ ، وخارج الدهليز فى اللوحة الملونة رقم ١٩ ، رسمها فى عام ١٩٦١/١٩٦٢ .

تصوير: ت.هيجل.



لوحة (٨٤)

فرس شرق ، حلة السيوى . منزل بناه وزخرف واجهته الشرقية محمد سليمان فى عام ١٩٤٦ .

تصوير: ج. شاينر.

الهوامش

(١) تماسيح طينية صغيرة من النوع الذى تم وصفه ظهرت فى :

سرس ، أتيرى ، فاركى

الدويشات ، أمبيكول أنقاسا

الدويشات ، ملك الناصر ، نيرى

قالوا فى الدويشات ، أمبيكول ، فرحانة ، إن عادة رسم التماسيح وجدت مرة واحدة فقط ، ولكنها توقفت، بينما قيل الشيء نفسه على جزيرة أمبيكول ، حلة جنجر برغم أن أحد التماسيح كان لا يزال مرئيًا ، أما فى كوشة جنوب الدويشات ، فلم يعد يرى أى تمساح ، ولكن بدلاً من ذلك كانت توضع باستمرار جماجم التماسيح داخل الطين فوق الباب .

(٢) معلومة زودتنى بها م. شينى.

(٣) يصف Gleichen, *Anglo-Egyptian Sudan*, vol. I, p. 86، كيف أن الامطار قد تسقط بشدة على التلال الواقعة شرقى وادى حلفا تجاه البحر الأحمر ، عندما لا تسقط فى المنطقة المجاورة للنيل .

(انظر شكل ١) وتحمل المياه عدداً من الوديان الضحلة التى تتقلص قيعانها عند وصولها إلى الحزام الصخرى قرب النيل؛ لذا فإن مياهها تندفع على شكل سيول ، وقد وصف بيركهارت ذلك أيضًا ، مصدر سابق ص ١٠ .

4. A. and W. Kronenberg, 'Wooden Carvings in the South Western Sudan', *Kush* VIII, 1960, pp. 274–6.

تنقسم عصى الحساب عند البونجو إلى وحدات من العصى المقعرة والمحدبة .

(٥) لم أجد أسوداً بسيوف فى الصحف والمجلات المصرية، كما لم أجد وسيلة الحصول عليها قبل عام ١٩٢٣ .

6. M. Wenzel, 'A Note on the Cat-Lore of Nubia', *Folklore* 75, summer 1964, p. 121. A. M. Blackman, op. cit., *Man* X, II, p. 26.
7. B. Hillier, *Art Deco of the 20s and 30s*, London 1968.
8. Ibid., pp. 8, 28, 29, 93, 95–7, 119, 126, 149, 159.

9. Ibid., pp. 44–9, 122.

(١٠) هذه الصفة الخاصة بفن الثلاثينيات لم يعلن عنها ب. هيلير ، ولكنها واضحة فى شروحه، المصدر نفسه ص ٦١ ، ٩١ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، بينما التصاوير الطبيعية الأخرى التى تحيط بها الحواف الصلبة ذات الأشكال الهندسية فقد صورها فى واجهة الكتاب .

11. Ibid., pp. 11, 82, 158, and illustrations on pp. 63, 119.
12. Ibid., pp. 63, 125, 164.
13. Ibid., p. 164.

(١٤) كيتنج مصدر سابق، شكل ٣٠ ، هذا المنزل الخاص بمحمد أحمد سيد يوجد فى أشكيت ، شمال الشلال الثانى ، وصفه بشكل خاطئ . كيتنج الذى قرر أنه "على الشلال الثانى" .

15. Trimingham, *Africa*, p. 66.

(١٦) نسخ، Gerster, op. cit., *The Sunday Times Colour Magazine*, 11 June 1964, pp. 22, 23, مدخل حسن عربى الذى يمثل صيد التمساح ، كما فعل هيرتزوج ، مصدر سابق، شكل ٣٤ .

(١٧) ادعى خليل صالح أنه كان أول تلميذ لأحمد بتول ، إلا أن ذلك لم يؤثر فى أسلوبه الذى كان قد استمده كلية تقريباً من أسلوب حسن عربى .

(١٨) نشرت الهلال مجلد XLVIII, القاهرة، الأول من ديسمبر ١٩٢٩ وهى مجلة تنشر الأخبار المصورة ، الملك فاروق وهو جالس على عرشه .

(١٩) المصور العدد ٧٧٩، القاهرة، ١٥ من سبتمبر ١٩٣٩ ص ٢٧ .

(٢٠) السيف والغمد هما الآن فى سجلات هنتلى وبالمرز ، وسوف يتم وضعهما قريبًا فى مركز Reading Civic مع المواد الوثائقية الأخرى فى مكتبة جامعة Reading قسم الاقتصاد . وإننى ممتنة لمايكل باكستون بمكتب العلاقات العامة فى هنتلى وبالمرز لهذه المعلومة والمعلومات الأخرى المتعلقة بتصميم الصناديق .

(٢١) انظر كتالوج *Huntley and Palmers Xmas Biscuits and Cakes.* الذى كان يصدر سنويًا من علم ١٩٢٥ حتى عام ١٩٤٠ .

22. Hillier, op. cit., p. 128.

وظهر فن الدكو على مدى قصير جداً فى الصحف والمجلات المصرية مثل الهلال والمصور ، ولكن ليس قبل عام ١٩٣٥ (شكل ٤٥هـ ، وشكل ٤٦ ألف) وكانت بعض الإعلانات وهى تستخدم هذه الموتيفات موقعة بأسماء فنانين إيطاليين (شكل ٤٥هـ) وربما كانت هذه دلالة على تأثير فن الإعلان الإيطالى فى مصر ، كما ذكر فى ص ٦٠ ... ، ولم يعش الاستخدام المصرى لموتيفات فن الدكو إلا لفترة قصيرة ، وحل محلها فى عام ١٩٣٧ نوع من خط الرسم المعتدل المتحد مع الصور الفوتوغرافية التى استمرت طوال سنوات الحرب، وبحلول عام ١٩٣٩ عرضت القليل من تصميمات الصناديق المصرية صفات فن الدكو (شكل ٤٦ أ ب) ويفترض أنه تم تصميمها أولاً فى حوالى عام ١٩٣٥ .

23. Ibid., p. 63.

الفصل السادس

الموضوعات والصور المستخدمة

فى زخرفة الجدران النوبية

من الواضح أن الزخرفة المتقنة للنحت البارز فى القرى المحيطة بوادى حلفا، كانت ظاهرة القرن العشرين. ومع ذلك فإن مظاهر معينة من الصور التى وظفت لا يمكن تفسيرها بالرجوع إلى المادة المعاصرة. وهكذا فمن المهم أن نتحقق لماذا كان الناس يشعرون أنه من الضرورى وضع الحيوانات المتوحشة على الأسطح الخارجية لمنازلهم، ولماذا كانت تنتابهم الهواجس من توحيد القبة والهلال والقرون . هذه أسئلة لا يمكن الاجابة عنها من الصفات العامة لهذا الفن الذى يحاكى الأشياء التى كانت تعلق فى السابق كزخارف للعرس أو لإبعاد العين الشريرة. ولا يمكن أن تفسر ترجمة القبة والهلال على أنهما يمثلان ضريح الولى . لماذا تتحول الرايات على كلا جانبى الضريح إلى "أوراق موز" أو قرون؟ . لتفسير ذلك من الضرورى فحص الفلكلور والتاريخ الشعبى للمنطقة .

كانت الحيوانات التى تزخرف المنازل بها بشكل مألوف عند بداية هذا القرن، هى التمساح والضبع والعقرب والثعلب والحمام والثعبان، وأى نوع من أنواع الحيوانات ذات القرون. إن مدى قوة المخلوقات التى نحن بصددها متنوعة – بشكل كبير – فى الفكر النوبى الحديث . وكان الفرق الرئيس هو أن بعضها كان يُعتقد بأن له قوة خارقة، بينما ساد الاعتقاد بأن الأخريات ليست لها القوة الخارقة، أو أن لها ولكن بكميات قليلة . ومن بين هذه الفئة الأخيرة العقرب والثعلب والحمامة والحيوانات ذات

القرون. وربما يحمى العقرب والثعلب والحيوانات ذات القرون الجماعة بطريقة ما، وهم ينهضون بذلك بواسطة السحر المؤيد الذى من المحتمل أنه كان يتصل بواحدة أو أكثر من صفاتها الطبيعية . وللعقرب زبان قاتل؛ لذا فإن جزءاً من العقرب (فى أرقين) أو صورته المصنوعة من قطعة قماش قطنى أسود توضع على الحائط (فى فرس غرب) كان كافياً لمقاومة قوى الشر. وللثعلب مكر، ويستمتع بالولادة السهلة؛ لذا فهو يصلح كتميمة للولادة (١). أما قرون الماعز والثيران وبقر الوحش، فقد حمت الحيوانات طوال حياتها(٢). وربما حازت الحمامة بعض القوى الحامية نتيجة لارتباطها السابق مع الصليب المسيحى، وما زال الصليب يشكل رمز القوى العظمى الحامية فى النوبة(٣) .

إن الصورة السائدة - بشكل كبير - للتماسيح والثعابين و الضباع هى قوتها الخارقة للطبيعة . وفى النوبة قد تؤثر التماسيح فى خصوبة النساء(٤). ولم يعلن أنها كانت مسكونة بأرواح الأسلاف، كما هو الاعتقاد السائد جنوباً على طول النيل عند عطبرة (٥). ولكن يعتقد أنها كانت مسكونة بأنواع معينة من الأرواح الضارة تسمى "السحار" (٦) . وقد أمر كتشنر خلال حملته لإعادة غزو السودان بعدم اصطياد التماسيح فى منطقة بطن الحجر؛ لوجود هذا الاعتقاد(٧). وكان النوبيون فى منطقة حلفا - من جهة أخرى - مقتنعين بأن أرواح الأسلاف تسكن فى الثعابين . ومثل هذه الثعابين يمكن التعرف عليها بما تتركه من آثار على الرمال . وهناك أيضاً اتفاق واسع الانتشار على أن الثعابين تحرس الكنوز الأثرية . فالأصوات الغريبة التى تسمع بالليل، إما أصوات الثعابين التى تنوح على كنوزها التى ضاعت منها ، وإما طيور الليل التى تهبط لتتزوج من الضباع (تعد الضباع كلها إناثاً، ومن ثم لا يمكنها ان تتزاوج من بعضها بعضاً) وإما العرب المسلمون يصعدون من البحر. وهذا التفسير الأخير الذى أخبرونا به عام ١٩٦٤ من المحتمل أنه من ذكريات زمن غارات المسلمين على النوبة فى القرون الوسطى . لقد كانت الأيام الأخيرة قبل الفيضان هى زمن القلق بشكل غير طبيعى؛ لذا فإن مختلف الحوادث التى أصابت عمل البعثة البولندية فى كنيسة القرون الوسطى فى فرس قيل إنها نتيجة مكائد الثعبان المقيم .

ويخاف الناس من الضباع خوفا شديداً؛ فهى تأكل الجيف ولحوم الموتى، وهى حيوانات غير طبيعية. وتوحى فكرة أن كل الضباع إناث بأنها كانت نوعًا من الأرواح الأنثوية القوية . وقد يُشفى شَعْرٌ من رقاب الضباع العقم عند النساء[8]. كما أن القصص المخيفة عن هجومها على المسافرين الذين يذهبون وحدهم فى الأماكن المكشوفة، بدأت فى الانتقال منهم إلى تلك الكلاب التى نجحت فى الهرب من قتل الشرطة لها، فى الوقت الذى بدأ فيه الناس والمواشى والدواب والدواجن فى الانتقال إلى خشم القربة.

لم يعد الثعلب والضبع يستخدمان فى عام ١٩٦٤ من بين الحيوانات التى أدرجت كزخارف للمنزل فى بداية هذا القرن (العشرين) مع استثناء واحد محتمل (شكل ٣١ج) كما كانت الأفعى نادرة أيضًا. وقد شوهد مثال واحد فقط(شكل ٣٩ ج) برغم أن السكان المحليين ألحوا إلى أنها كانت لا تزال شائعة فى الاستعمال .

ومن جهة أخرى ، أضيف حيوان جديد ذو خصائص غير طبيعية إلى الذخيرة، وأصبح مهمًا مثل التمساح، ذلك هو الأسد حامل السيف . ومن المحتمل تمامًا أن صورة هذا الأسد استعاروها من المادة الإسلامية المعاصرة. حيث ظهر الأسد بشكل متكرر (شكل ٣٥) [9] . واعتقد النوبيون الأكبر سنًا أنه يمثل البطل العربى عنترة أو الملك فاروق . بينما يعتقد النوبيون الأصغر سنًا أنه الأسد البريطانى . كما عرف موتيف الأسد حامل السيف على أنه صورة على بن أبى طالب ، أهم شخصية عند طائفة الشيعة . وكان يمتلك شجاعة غير عادية . وقد رفعته شجاعته إلى مكانة عالية بعد موته . والسودانيون ليسوا شيعة ، ولكن شعبية على وابنيه القويين منتشرة بشكل كبير فى مصر والسودان؛ على أساس وراثتهم لها من الخلافة الفاطمية فى مصر ذات المذهب الشيعى[10]. وكانت صورهم معروفة جداً من المطبوعات التى كانت تباع فى الأسواق . وكان يتم تصويرها إما على شكل رجل يجلس على سجادة صلاة وعلى جانبيه أسدان يحملان سيوفًا، وإما على هيئة أسد يحمل سيفًا . وعندما كان يصور مجسمًا ، كان الأسدان الواقفان على جانبيه يمثلان ولديه الحسن والحسين اللذين

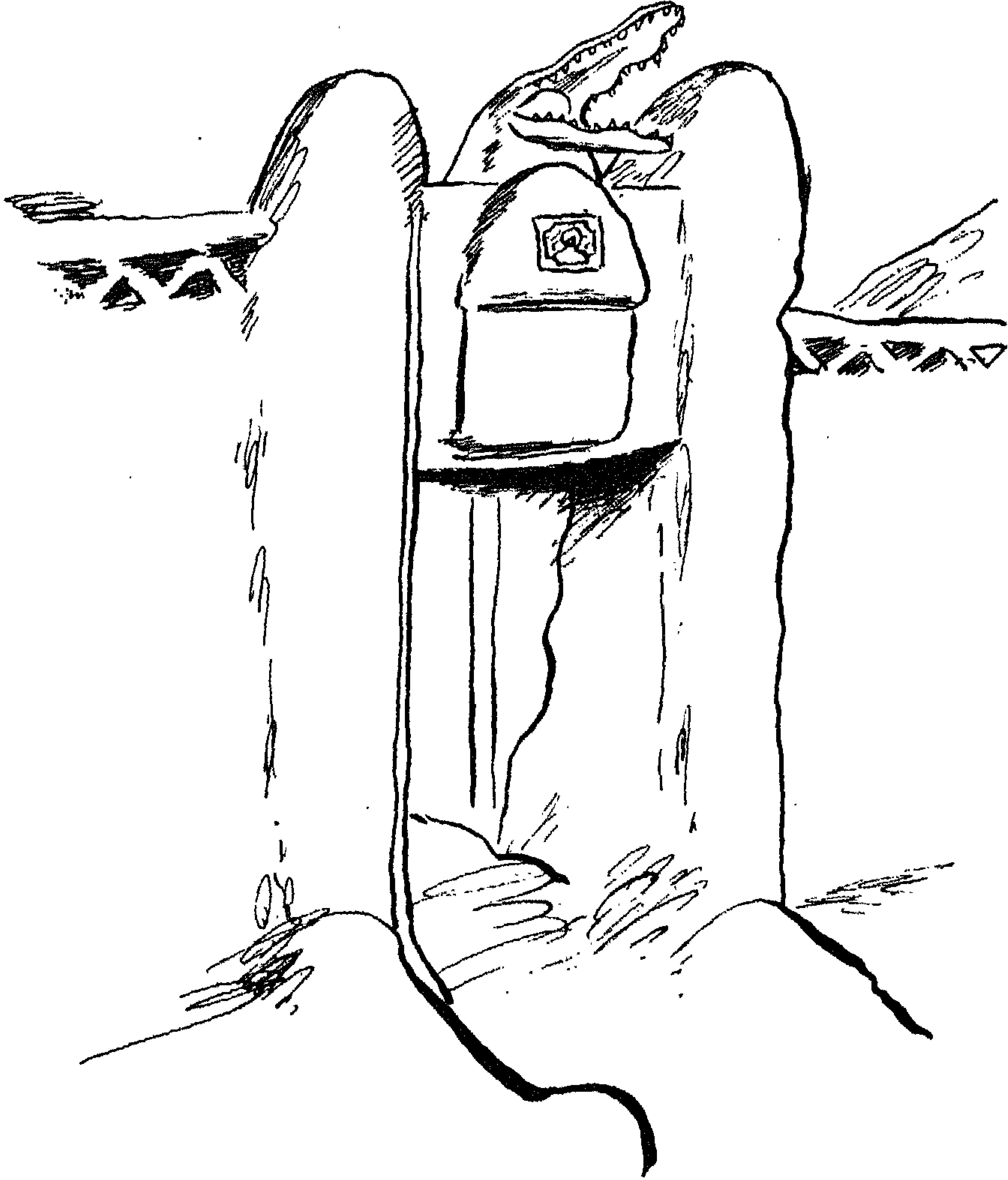
كانا مثله فى شدة القتال ، ولكنهما لا يبزانه فى بسالتا . ويقسم السودانيون اليوم بالسيف الماضى لعلى "الكرار". وهناك تصوير لكافر يقف خلف شجرة، وقد شطر على الكرار الكافر والشجرة بضربة واحدة. وفى حادثة أخرى يقطع رأس رجل بصورة بارعة جداً إلى درجة أن الرجل لا يلاحظ ذلك إلى أن يقول له على: " هز رأسك". وفى الأوساط الشعبية فإن صورة أسد واحد يحمل سيفاً هو على ، بينما أسدان بسيفين هما ابناه[١١]. وفى مدخل صممه أحمد بتول فى أشكيت، يظهر المدخل الأوسط وقد أحاط به أسدان يحملان سيفين (لوحة ٤٧) وهذه واحدة من الأمثلة القليلة التى ليست لها القبة المركزية فوق الباب التى توحى بضريح الولى أو القديس (شكل ٢٤) وبدلاً من ذلك هناك علمان متصالبان يمثلان أعلام ولى مجموعة دينية بعينها . وتوضع عادة حول القبر أو الضريح بالشكل نفسه[١٢] . وقد يبدو أن المدخل نفسه قصد منه أن يدل على القبر أو على نفسه بما أن أى شىء تحيط به الأسود حاملو السيوف ربما يعنى علياً . وبرغم أن على بن أبى طالب ليس ولياً سودانياً محلياً، فإن السودانيين لديهم عدة أولياء يسمون علياً[١٣]. وقد رسمت صورة أحدهم فوق مدخل فى قرية فى كوشة[١٤] مباشرة تحت جمجمة تمساح (شكل ٤٨). وفى النوبة يعتقد أن التمساح مرعب ومسكون بالأرواح، وأنه يجلب الخصوبة للنساء. وهذه المميزات يشترك فيها التمساح مع قبر الولى الذى تزوره النساء بقصد الحمل. إن الاعتقاد فى ضريح الولى هو – فى الحقيقة – المظهر الإسلامى الرئيس الذى تشترك فيه النساء السودانيات بشكل نشط[١٥]. وكان هذا الاعتقاد ينتشر عملياً حول وادى حلفا؛ حيث – كما رأينا – كانت تصاوير هذه المقابر (الأضرحة) مرسومة على الجدران فى الأعراس[١٦] (شكل ٢٣). ويبنى ضريح الولى أو القبة على شكل قبة (شكل ٢٤) يعلوها – فى بعض الأحيان – هلال على عمود (لوحة ملونة رقم ١٢)[١٧]. ويستخدم شكل هذه القبة بشكل واسع فى كل أنحاء شمال إفريقيا[١٨]. أما فى منطقة وادى حلفا، فللقصة سوابق من العصر المسيحى . فتاج الملك النوبى الذى كان يسمى " الإيبارك " باليونانية، كان يعلوه هلال على عمود[١٩]، ولم يكن مرسوماً فقط بالفريسكو (التصاوير الجصية على الجدران) على جدران كنائس فرس[٢٠] (لوحة ملونة رقم٢٠) والشيخ عبد القادر[٢١] (لوحة ٨٥ ،

٨٦) فحسب، ولكن أيضًا ذكرها الرحالة الأوائل الذين وصفوها فى شكلها الكامل عندما كانت القبة تحيط بها القرون [٢٢]. إن الفونج الوثنيين حكام سنار – جنوبى النوبة – الذين استولوا على دنقلا من عام ١٥٠٤ حتى عام ١٧٧٦، كانوا يقلدون ملوكهم التابعين بهذا النوع من التيجان ، بعد انتهاء الممالك النوبية .[٢٣]

وكان التاج الذى يلبسه الأمير النوبى الطفل فى رسم بالفريسكو فى القرون الوسطى فى فرس (شكل ٥٠ب، ولوحة ملونة رقم ٢٠) مختلفًا عن ذلك الذى ظهر فى كنيسة الشيخ عبد القادر (شكل ٥٠هـ). لقد كان التاج الأول مختلف الشكل، ومن المحتمل أنه لتمييز افتقار الطفل إلى سلطة البالغ . وهو مكون من قبة من دون قرون يعلوها هلال على قائم (لوحة ملونة رقم ٢٠). وهكذا فإنه يشبه بعض تصميمات مداخل المنازل النوبية الحديثة (شكل ٥٠و) ومن المشوق مقارنة هذا التاج بالتاج ذى القرون فى كنيسة الشيخ عبد القادر (لوحة ٨٦). ومع زخرفة مدخل البيت (شكل ٥٠أ، ولوحة ٩٧) والمثلث الموجود فى أعلى واجهة المبنى فى كنيسة فرس (لوحة ٨٨ وشكل ٥٠ر). إن كليهما كانا مرسومين بالقرون. وكانت القرون فى المثلث الموجود فى أعلى الواجهة على قمة القبة[٢٤] ، كما كانت حال الهلال على تاج " الإيبارك "، ولكنهما كانا ملتويين إلى أسفل بدلاً من ارتفاعهما إلى أعلى. وهكذا أصبح يشبه الشكل الذى وصف به فى مصطلحات الفنانين المحدثين كـ" أوراق الموز " (شكل ٥٠ص، ق) وكانت لمدخل المنزل فى فرس حاشية مستطيلة مرسومة بخطوط مظللة محددة بشريط من الدوائر (شكل ٥٠أ) وتعلو هذا المستطيل ثلاث كرات كبيرة . وكانت الكرة الوسطى تشبه الكمثرى وموضوعة داخل قبة صغيرة يعلوها صليب . واتجهت القرون على الحواف الخارجية للمستطيل إلى أسفل ، وكانت تشبه تلك التى كان يرسمها حسن عربى – فى بعض الأحيان – فى زخارف ديوانه (شكل ٥٠ح، م، ولوحة رقم ٩٠) . ولم يُسمّ حسن عربى أبدًا "أشكاله" بأوراق الموز كما فعل جابر باب الخير ؛ لذا بقيت دون شرح . إن الأشكال التى كانت على المداخل فى فرس فى القرون الوسطى، التى كانت تشبه – بشكل مدهش – تلك التى استخدمها حسن عربى، صورت القرون بشكل واضح (لوحة ٨٧). لذا فإن كل مداخل وتيجان القرون الوسطى وتيجانها، تشبهان المداخل

النوبية الحديثة فى أن لها قباباً وقروناً ، بينما التاج والهلال المقرن على قمة الساق أو العمود . كما كان كل من القرون والهلال اللذين ظهرا على التاج النوبى فى القرون الوسطى مبجلين فى النوبة قبل الإسلام . وكانت جماجم الثيران المقرنة توضع على مقابر المجموعة "ج " فى فرس؛ حيث كان هناك فيما بعد فى عهد رمسيس الثانى – مزار مقدس كُرِّس للآلهة البقرة حتحور(٢٥). كما ظهرت الآلهة البقرة حتحور وإيزيس إلهة القمر المصرية – بالإضافة إلى الحكام الذين تبنوا رموزها فى كل من فرس وأبى سمبل - وهم يرتدون لباس الرأس الذى يمثل قرص الشمس الموضوع بين القرون (لوحة ٨٩)(٢٦). ومن العصر البطلمى حتى القرن السادس الميلادى؛ حيث أمر جستنيان منع عبادة إيزيس – كانت عبادة إيزيس مفضلة فى النوبة عن أية عبادة أجنبية . وكان يسمح للنوبيين فى كل عام بنقل تمثال إيزيس من معبدها فى فيلة وأخذه إلى بلادهم لبعض الوقت(٢٧). ولم يتخلَ النوبيون عن العبادات القمرية مع قدوم المسيحية . وقد ذكر أبو صالح وهو يكتب فى القرن الثالث عشر عن مدينة نوبية أنه" لم تكن لديها كنيسة حسنة البناء تطل على النيل فحسب ، ولا مزار وثنياً فى وسط المدينة، وفى المدينة بربا عظيم بنى على اسم كوكب الشمس ، وفى صدره صنم ، وهو قطعة واحدة على صورة صفة القمر "(٢٨). وكان حكام النوبة من القرن الرابع حتى القرن السادس الميلادى – قبل اعتناقهم المسيحية – يرتدون بالفعل تاجاً به هلال وقرون وجد بين الكنوز المدفونة فى بلانة وقسطل شمالى فرس(٢٩). (شكل ٤٩ أ ، ب) وقد أظهر أحد التيجان هنا والقرون متصلة برأس حيوان – هو الكبش (شكل ٤٩أ) كما ظهر هذا الشكل أيضاً على تاج مسيحى من القرون الوسطى صور فى فرس (شكل ٤٩ ج) وفى فرس فقط كان للحيوان قرنان مزدوجان(٣٠)

وربما يلاحظ أنه بينما كان – خلال العصور الوسطى – شكل القبة المتحد مع القرون يمثل إما زخرفة المثلث فى أعلى واجهة المبنى ، وإما تاج الملك النوبى ، وكان فيما بعد يمثل زخرفة للمثلث فى أعلى واجهة المبنى (شكل ٥٠هـ، ط، س، ع، ولوحة ٨٢) أو ضريح الولى بالقرون التى تحولت إلى رايات (شكل ٥٠ن، ولوحة ملونة ٢١) كما كان هناك أيضاً شكل تقليدى بقرون / رايات (شكل ٢٣ط، ب) وأوراق موز (شكل



شكل (٤٨)

كوشة ، دال : أبدلنو : مدخل شيده على حسن طفول ، تعلوه جمجمة تمساح،

وصورة الولى السودانى السيد على .



لوحة (٨٥)

حلفا دغيم غرب ، حلة الشيخ عبد القادر ، فرسكو كنيسة من العصور الوسطى ،

حاكم نوبى يرتدى تاج "الإيبارك"ذا القرون ، ويعلوه هلال على ساق ،

تصوير: م. ليدش.



لوحة (٨٦)

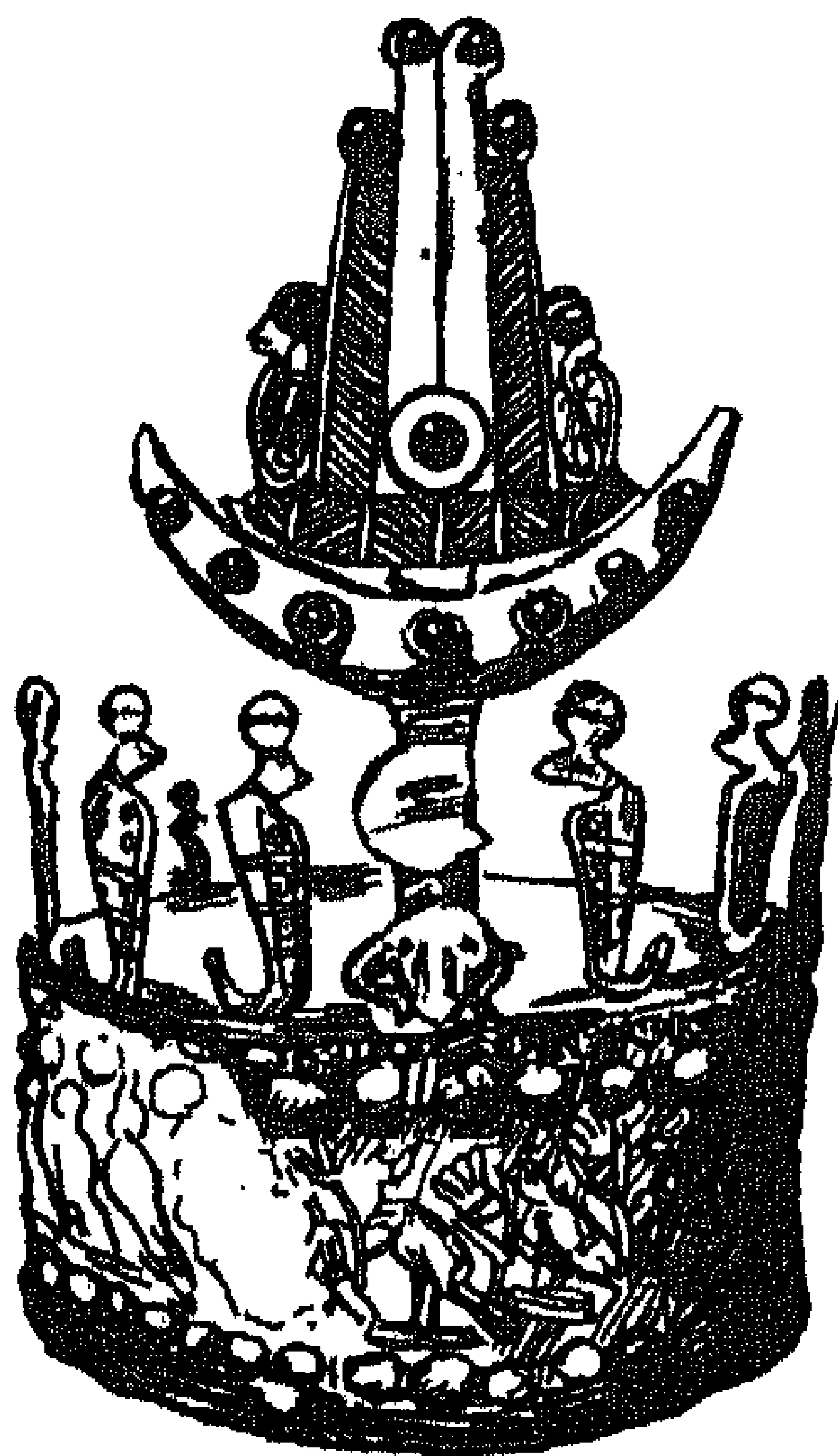
حلفا دغيم غرب ، حلة الشيخ عبد القادر . تفاصيل اللوحة رقم ٨٥ .

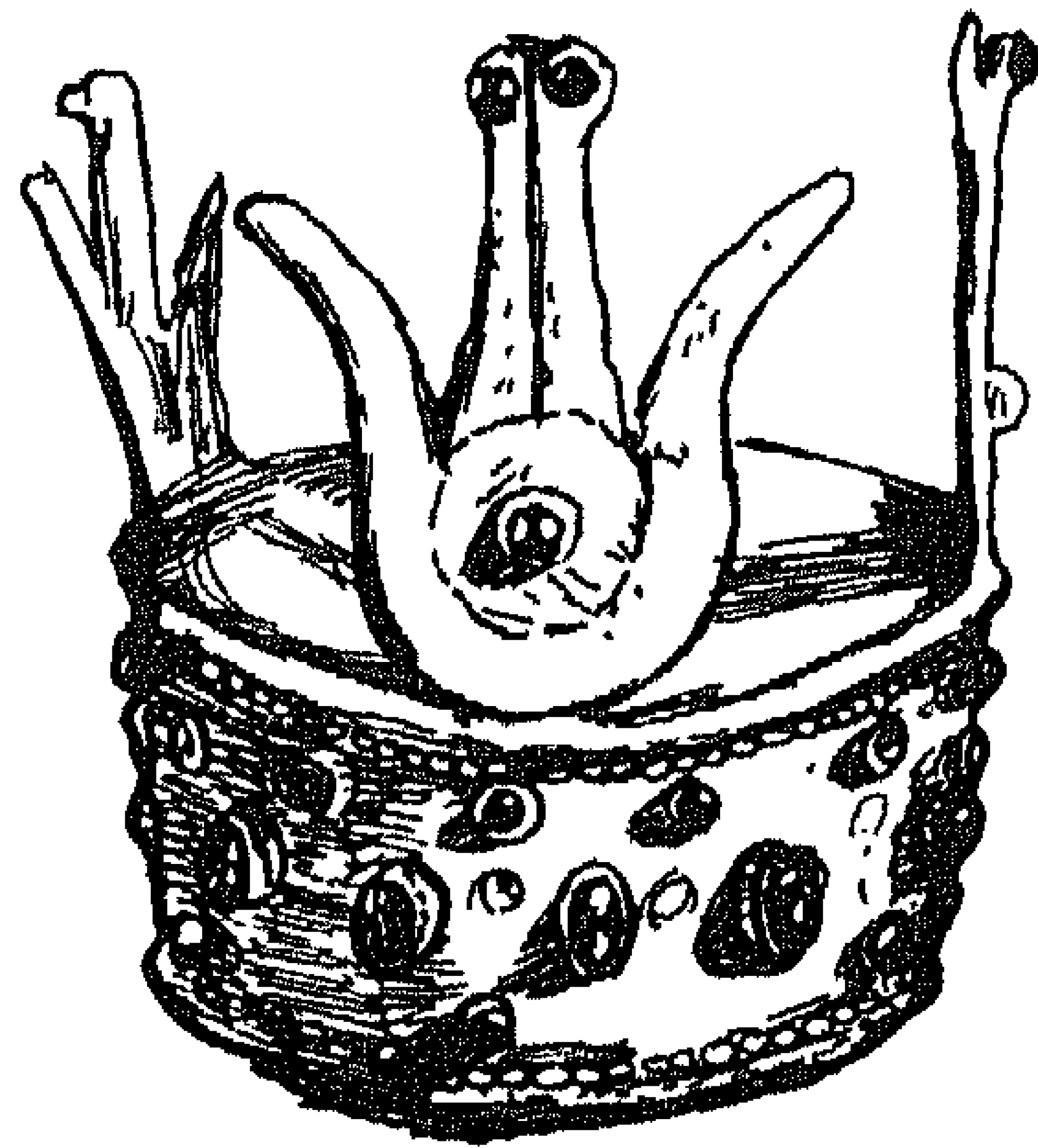
تصوير: م. ليدش.

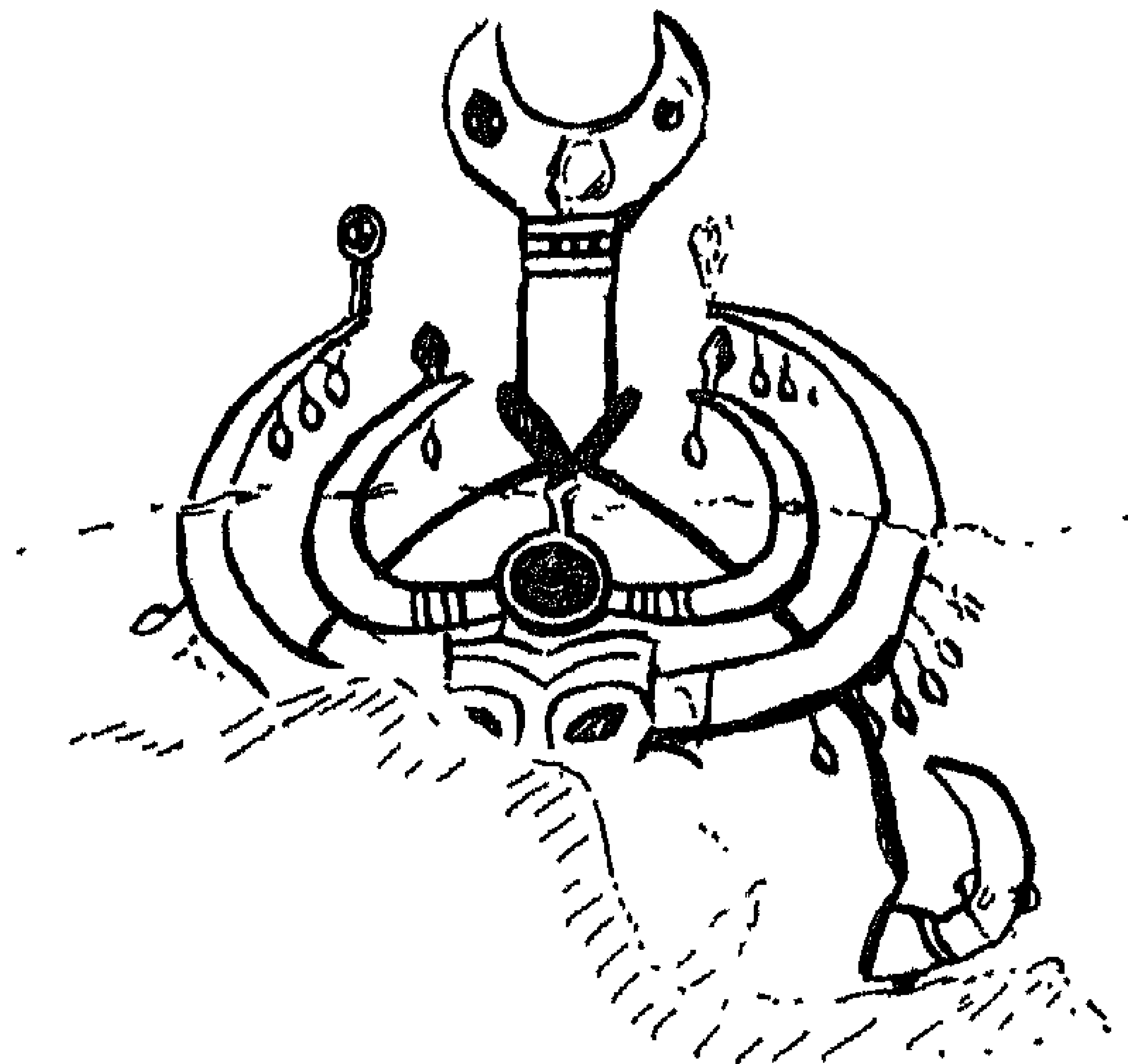


لوحة (٨٧)

فرس غرب ، الكاتدرائية الكبرى ، مدخل مزخرف من العصور الوسطى تحيط به قرون مرسومة على كلا جانبى الباب . وربما يمثل الشكل المركزى مقبرة من العصر المسيحى ، بدا فوق الباب وكأنه مقابر الأولياء المسلمين .الصورة بإذن من م. ميخائيلوفتش .


(أ)


(ب)


(ج)

شكل (٤٩)

(أ ، ب) بلانة ، النوبة المصرية : تيجان المجموعة "س "– القرن الرابع – السادس الميلادى .فضة مطعمة بأحجار شبه كريمة . طبقًا لـ : و . ب إمرى .

(أ) تاج الملك . هلال على ساق يطوّق موتيفا من الريش من تاج أتيف Atef المصرى .كبش ذو قرون عند قاعدة الساق .

(ب) تاج الملكة : قرون تطوق قرصًا كما فى رداء رأس إيزيس المصرية، ريش يعلو القرص .

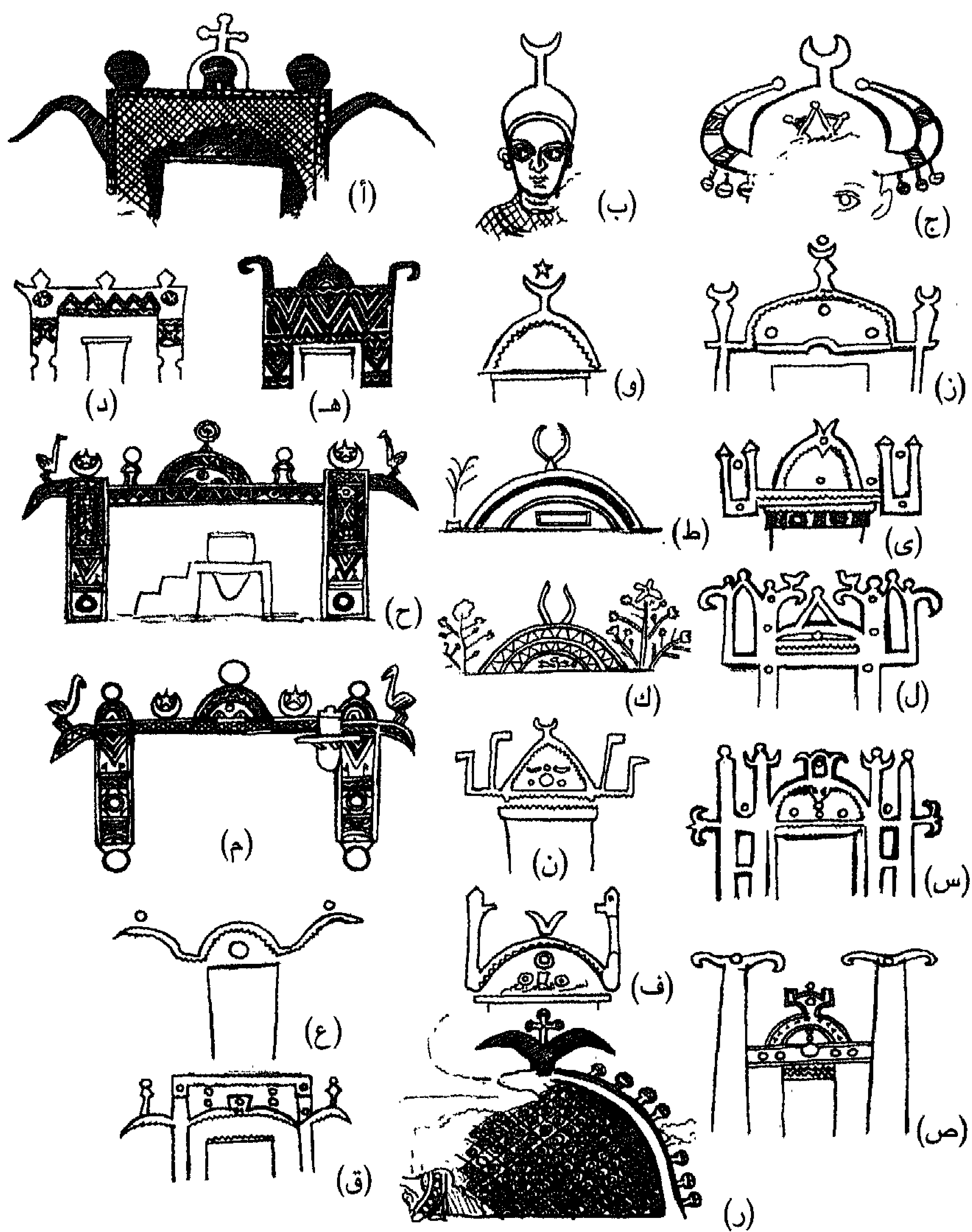
(ج) فرس غرب : فرسكو من القرون الوسطى . تاج الإيبارك – القرن الثانى عشر – طبقًا لـ : ك . ميخائيلوفسكى . هلال على ساق . حيوان ذو قرون عند قاعدة الساق ، زوجان من القرون تطوق القرص .



لوحة (٨٨)

فرس غرب ، الكاتدرائية الكبرى زخرفة "تمبانيوم" من العصر الوسيط تعلوه قرون .

الصورة بإذن من م. ميخائيلوفتش .



شكل (٥٠)

تصاوير لقرون وأهلة فوق ساق تعلو القبة التى وجدت فى كل من الفن النوبى فى القرون الوسطى والحديثة .

(أ) فرس غرب :كنيسة فرس . مدخل مزخرف - القرن الثانى عشر - قرون . قبة فى المنتصف .

(ب) فرس غرب :فرسكو كنيسة فرس .أمير شاب يرتدى أحد أشكال تاج الإيبارك النوبى .قبة يعلوها هلال على ساق ، القرن الثانى عشر.

(ج) حلفا دغيم غرب محلة الشيخ عبد القادر :كنيسة ، فرسكو . إيبارك نوبى يرتدى تاجًا نموذجيًا ، قرون .قبة فى الوسط يعلوها هلال على ساق .

(د) فرس غرب . مدخل قرية مجهول. نحت بارز ، يوحى القرن والقبة المشيدة بالمدخل الموجود فى الشكل "أ".

(هـ) أشكيت : مدخل من إنجاز عبد العزيز الأمين - ١٩٤٧ - نحت بارز مطلى . قرون ، قبة فى الوسط .

(و) دبيرة شرق : مدخل من إنجاز أحمد بتول - ١٩٢٧ - نحت بارز .قبة يعلوها هلال على ساق .

(ز) أرقين : مدخل . مجهول . منزل هجر فى عام ١٩٤٦ . نحت بارز قبة يعلوها هلال على ساق .

(ح) أشكيت : رسم يطوق مزيرة من إنجاز حسن عربى . قبة فى الوسط ، قرون ودوائر تعلو إطارًا مثلث الشكل كما فى "أ".

(ط) دبيرة شرق : مجمع منزل مهجور ، كان مسكونًا فى عام ١٩١١ . رسم على الحائط ، قبة تعلوها قرون .

(ى) دبيرة شرق : مدخل بنحت بارز من إنجاز أحمد بتول ، عام ١٩٢٧ . قبة تعلوها قرون .

(ك) دبيرة شرق : مجمع منزل مهجور. رسم على الحائط . قبة تعلوها قرون .

(ل) أرقين : مدخل من إنجاز أحمد بتول قبل عام ١٩٣٠ . عمل مبكر فى أرقين . نحت بارز .قرون .

(م) اشكيت : سياج مزيرة ، من إنجاز حسن عربى حوالى عام ١٩٤١ . قبة فى الوسط ، قرون .

(ن) حلفا دغيم شرق : مدخل . نحت طينى بارز . مجهول . هلال على ساق يعلو القبة . أعلام فى مكان القرون .

(س) أرقين : مدخل من إنجاز جابر باب الخير ، حوالى عام ١٩٢٩ . قرون ، قبة فى الوسط .

(ع) فرس غرب : نحت بارز . مجهول . قرون .

(ف) فرس غرب : نحت بارز على مدخل . مجهول . قبة تعلوها قرون .

(ص) دبيرة شرق : مدخل من إنجاز جابر باب الخير حوالى عام ١٩٣٠ ، حيث قال إن النحت البارز الذى يشبه القرون هو أوراق موز، وإن القبة التى فى الوسط مع ما يعلوها إنسان يرفع ذراعيه .

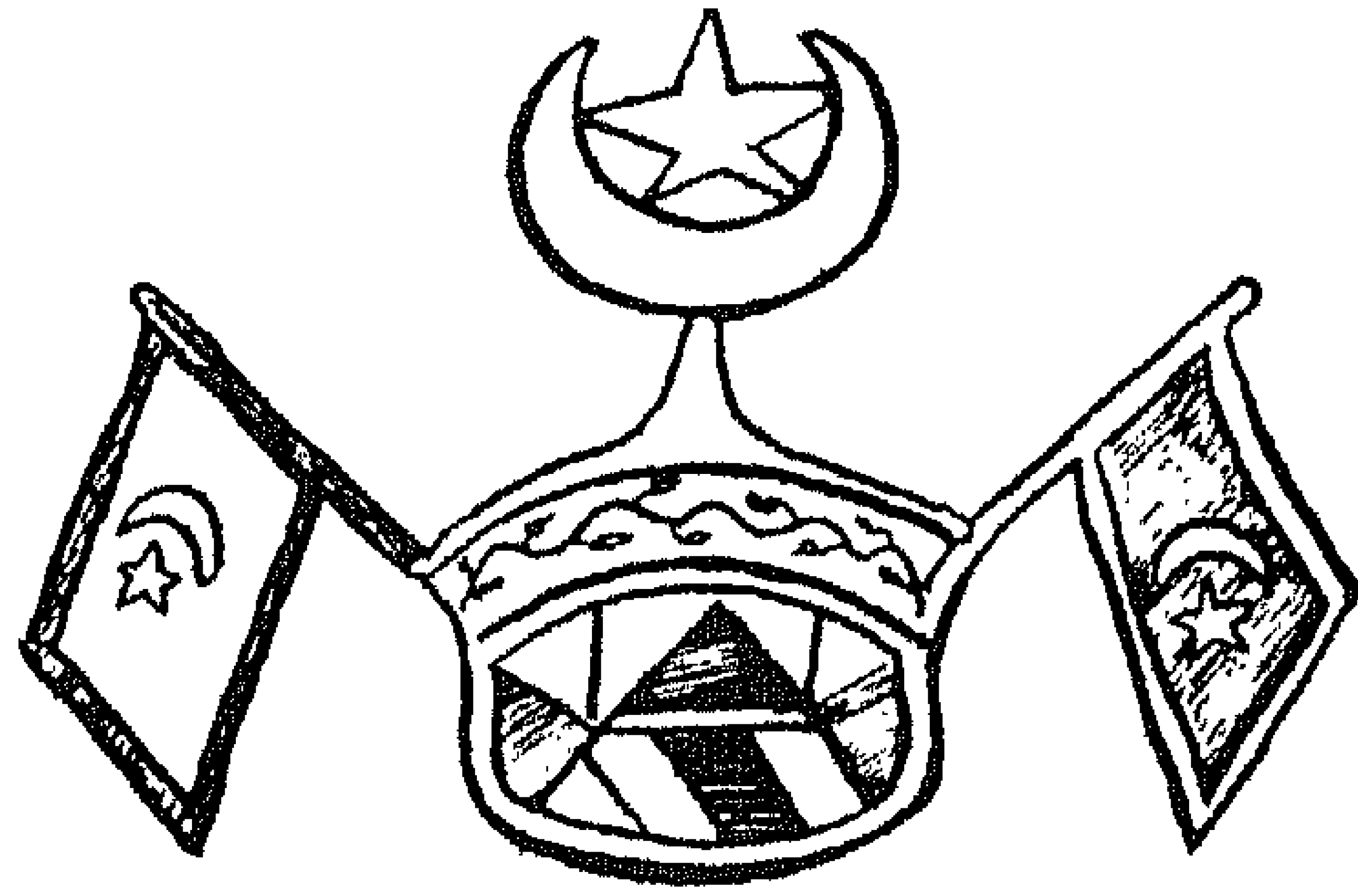
(ق) أرقين : مدخل من إنجاز جابر باب الخير ، حوالى عام ١٩٢٩ . قرون .

(ر) فرس غرب : كنيسة ، زخرفة على شكل طار . قبة تعلوها قرون .

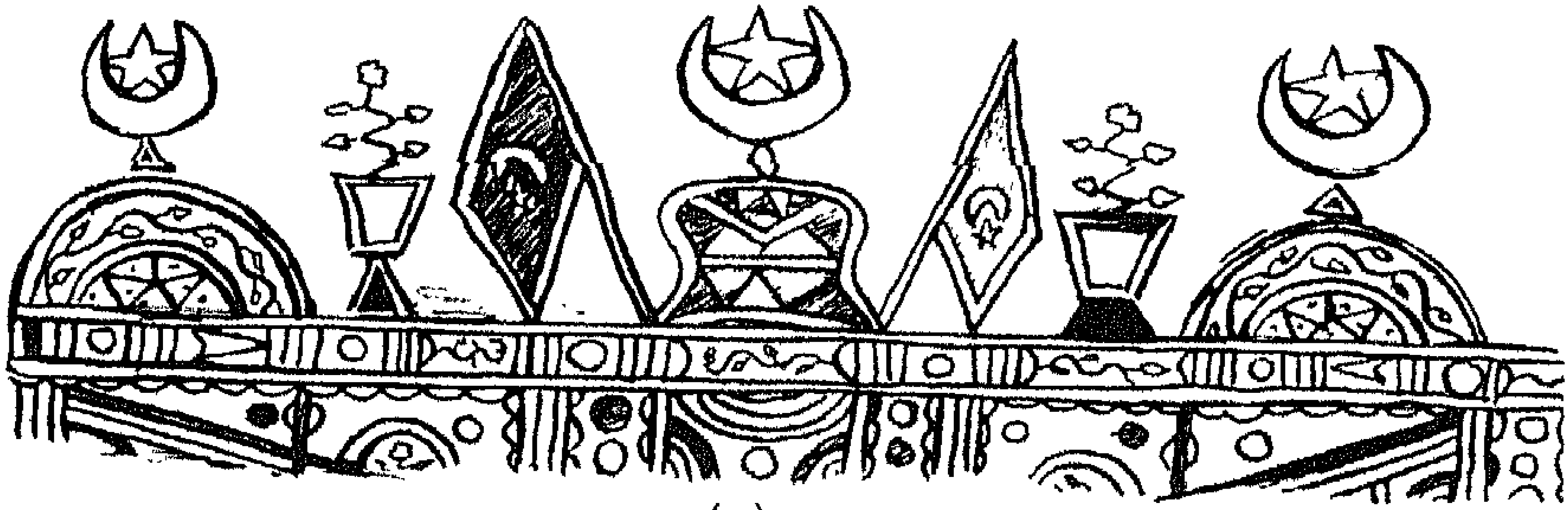


لوحة (٨٩)

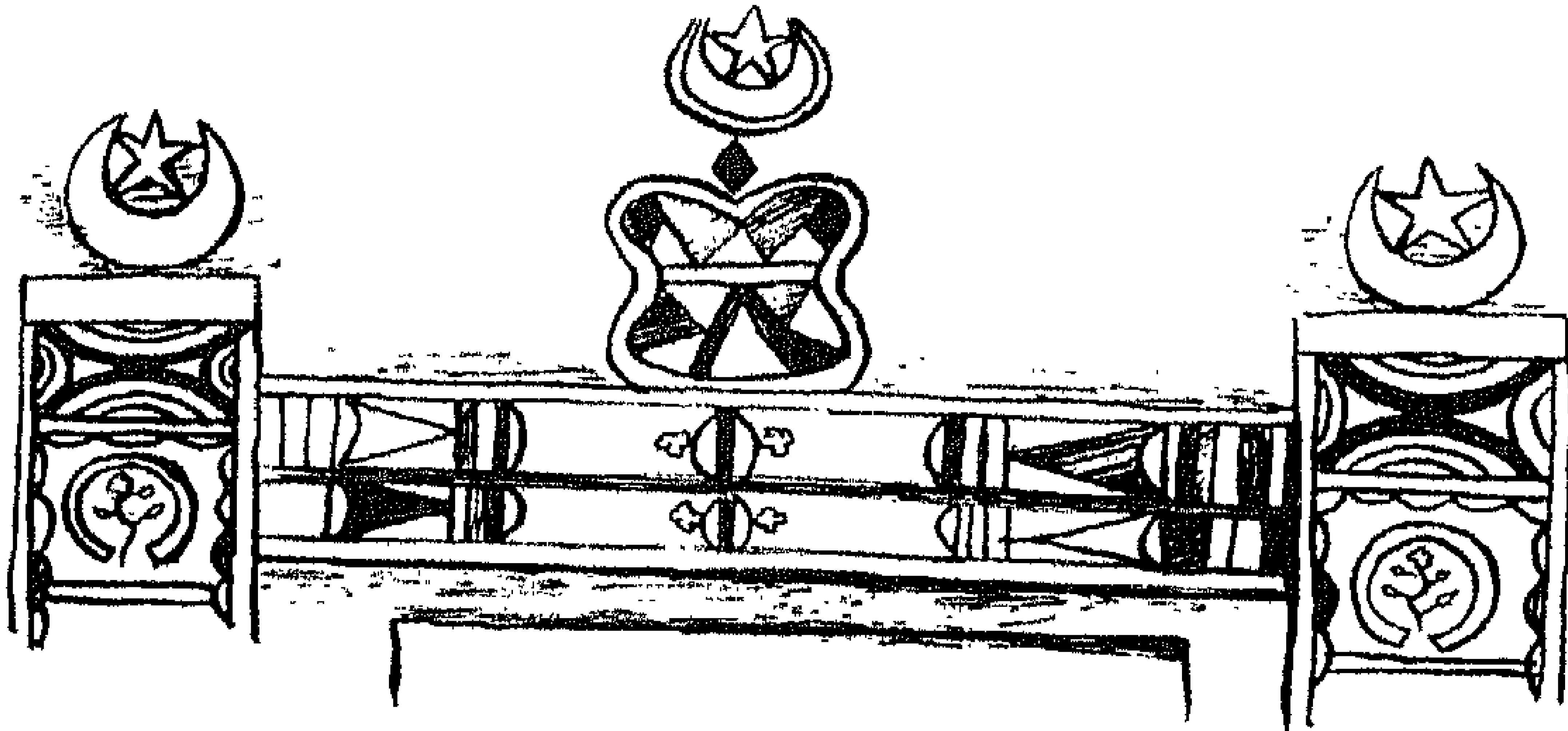
أبو سمبل ، معبد حتحور ، الحائط الجنوبي ، مركب من ثلاث صور للإلهة البقرة .
وترتدى الصور أشكالاً مختلفة من التيجان بقرص القمر والقرون .



(أ)



(ب)



(ج)

شكل (٥١)

تصاوير نوبية ومصرية حديثة للتاج الملكى .

(أ) حسن عربى : أرقين ،١٩٤٥ ، رسم على حائط جنوبى لديوان .

(ب) حسن عربى : أشكيت ، ١٩٤٦ ، رسم على حائط جنوبى لديوان .

(ج) خليل صالح : أشكيت . مدخل منزله الخاص . زخرفة فوق الباب .

(د) تاج الملك فاروق كما على عرشه . صورة فوتوغرافية من مجلة الهلال ، مجلد ٤٨ ، القاهـرة ، ١٩٣٩ - ١٩٤٠ .

(هـ) تاج مرسوم على إعلان سجائر . مجلة المصور ١٧٧٩ ، القاهرة ، ١٩٣٩ .



لوحة (٩٠)

أشكيت ، حاشية لحمالة زير ماء ، صممها حسن عربى فى عام ١٩٤٣ . لوّن بألوان الصدأ والأصفر والأزرق الباهت والأخضر الباهت . وقال جابر باب الخير إن الشكل المقوس الذى يقف عليه الطائر هو أوراق موز .

٥٠س، ص) أو حتى – مرة أخرى – تاج ملك . وكان أحد الاستبدالات للقبة المركزية فى تكوينات حسن عربى على شكل هلال فى القبة، عرف كتاج للملك فاروق الذى أعطى أعلامًا بدلاً من القرون (شكل ٥١ أ) وكانا يسمى بالتاج، وفى بعض الحالات لا يمكن تمييزه عن الشكل المقنطر المعروف كقبة . وقال خليل صالح الذى استخدم التصميم فوق مدخل منزله (شكل ٥١هـ) : "إن الشكل الموجود فوق الباب هو مجرد زخرفة . ويفترض أن يكون تاجًا ، ولا أعرف تاج من . لقد رغبت فى صنع تاج ، ولكننى لم أعرف أى تاج أو لمن . وهناك أناس آخرون يصنعون أنواعًا مختلفة من التيجان . فالقباب تيجان فى بعض الأحيان " .

هناك بعض الأدلة على أن النوبيين كانوا متلهفين جدًا لجعل المدخل نقطة تطهر لأولئك الذين يضعون أقدامهم داخل المنزل . إن عتباتهم تغطيها إلا فيما ندر بعض نقوش من القرآن تسأل الله أن يبارك من يمر تحتها أيًا كان. ومن المفترض إبعاد الشياطين والجن . وربما كان فى الالتزام بتحديد المدخل الاعتقاد بوجود شخص مقدس كالولى أو الشيخ – الذى له قوة حافظة كبيرة، والذى ينقل هذه القوة إلى الباب وإلى الذين يمرون من الباب . وربما يتم تنفيذه بوضع صورة الولى فوق الباب (شكل ٤٨) أو بتبديل شكل المثلث فى أعلى واجهة المبنى إلى شكل يحتوى على روحه أو قوته ، أى لباس رأسه أو قبته. وقد يحتوى مدخل الباب نفسه رمزيًا حتى على إحلال الشخص المبجل، مثلما يحل الباب محل على بن أبى طالب ابن عم النبى فى ترتيب تصويرى وهو بين ابنيه ، وقد صوروا أسودًا تحمل سيوفًا . وفى كل الحالات، فإن الشخص الذى يدخل المنزل يمر تحت أو من خلال القوة المطهرة أو بركة الشخص الدينى[٣١] (شكل ٢٣ م).

ومن المحتمل أن المسيحية لم تكن أبدًا دينًا ذاتيًا للنوبيين، كما هى الحال بالنسبة إلى الإسلام . لقد تضمنت المسيحية بالنسبة إلى النوبة رعايا العبادة الذين كانوا أجانب وبيض اللون[٣٢]. لقد كان تحول النوبة إلى المسيحية سلميًا، ولم يكن هناك ما يستلزم شهداء للدين ؛ لذا لم يكن هناك احتمال تطويب شهداء نوبيين[*] . والإسلام – من جهة أخرى – لا يستلزم أن يكون أولياؤه قد ماتوا فى سبيل دينهم . من هنا كان

عدد من الأولياء المسلمين والأتقياء نوبيين بمن فيهم المهدى نفسه. هذه هى الجاذبية الرئيسة للإسلام عن المسيحية. وللإسلام أيضًا جاذبية أوسع مما للمسيحية ، تلك الجاذبية ، وجهت نحو الشهامة والنبالة. لقد كانت الطقوس المسيحية غريبة بالنسبة إلى النوبيين العاديين ؛ نظرًا إلى أنها كانت تؤدى باللغة القبطية أو اليونانية التى لا يفهمونها . ومن المحتمل جدًا أن النوبى القروى كان يضع معظم إيمانه فى المظاهر فوق الطبيعية والخرافية للمسيحية، وعلى الرموز التى تحتوى على القوة وما شابه. بالطريقة نفسها فإن أسلافه فى ظل الحكم المصرى والمروى ، وضعوا الإيمان فى التمائم، بينما وَجَّه الكهنة اهتمامهم نحو الثراء . وحتى اليوم فإن النساء يضعن إيمانهن فى الأحجبة وفى قبة الولى ، مصدر القوة الكبرى.(٣٤).

ولم تكن الكنيسة النوبية قوية، ومن المحتمل أنها كانت غير قادرة على منع الخرافات الوثنية لأعضائها. لقد كانت المسيحية النوبية على الحافة الخارجية للعالم. ولم تكن هناك سوى كنائس قليلة تهتم بها .وقد خلق الغزو العربى لمصر فى عام ٦٤٠ م هاوية بين المسيحيين النوبيين وأمهم الكنيسة القبطية فى مصر . ومنذ ذاك الوقت، تدهورت ببطء الرسومات الكنسية النوبية الرائعة إلى نوع من الفن الفولكلورى.(٣٥) وربما يمكن افتراض أن الحياة الروحية للنوبى العادى عانت انحدارًا مماثلاً .(٣٦) والآن ليس هناك من شك فى أن الإيمان القوى فى أهلية الأشياء التى صورت منها ،سواء كانت الصليب أو التمساح أو أشياء ترتدى قرونًا، قد بقيت فى كل مكان .

إن بعض المشاهد المسيحية التى ربما حافظ عليها النوبيون لم تكن أرثوذكسية (قويمة المعتقد) . لقد اتبعت الكنيسة النوبية فى كل أو بعض الأجزاء المهمة من وجودها ، الممارسات الكنسية القبطية المنوفستية (٣٧). ويعتقد المنوفستيون فى وحدة الأقانيم فى المسيح، دون إنكار دوام وجود العنصر البشرى فى تماميته الفردية(*) (٣٨). وقد تتحد هذه الفكرة الغامضة مع وجهة النظر البيزنطية السائدة بأن ممثل المسيح على الأرض – الحاكم المسيحى – يقلد دور المسيح (يشبه دور المسيح)(٣٩) ، وهكذا تجعل الحاكم يقترب بشكل استثنائى من الله . وقد تكون الفكرة بالنسبة إلى الأفارقة قد شابها

المفهوم المألوف للقرابة (أو النسب) الكوني . وكان للكنيسة في فرس في مراحلها الأخيرة ، بعض الصور الملكية الفريدة. فقد صور الأمير النوبي وهو يجلس في حضن المسيح ، كما يجلس المسيح في حضن السيدة العذراء[٤٠]. (لوحة ملونة رقم ٢٠) وقد ارتدى الأمير نسخة معدلة من تاج الإيبارك على شكل قبة يعلوها هلال (شكل ٥٠ ب). وربما يفترض أنه بالنسبة إلى النوبي الذي شعر أن القديسين المسيحيين كانوا بعيدين، ونظراً إلى أنهم أجانب وبيض اللون - فإن الملك النوبي - في الرؤى المنوفستية، قد يشاطر الروح الفعلية للرب - وكان أفضل شيء للتوقير ؛ لأنه كان واحداً منهم ، كما هم الأولياء بالنسبة إلى السوداني المسلم . ومن المؤكد الحقيقي أن الملوك النوبيين أصبحوا مسلمين (فعلوا ذلك بالزواج وبالوراثة عن طريق الأم ، لا بالاهتداء) وفقدت المسيحية الكثير من جاذبيتها، واندفعت الجماعة المسيحية نحو الإسلام.[٤١] ومع ذلك فإن صورة التاج المقبب المقرن الذي يشبه الصليب نفسه ، ربما كان تصوراً قوياً جداً للقوة ، لا يمكن التخلي عنه، واستمر في توزيع قوته من خلال إطار الإسلام ، بينما تبنى بعض صفاته شكل قبة الولي .[٤٢]

وتظهر الأعمال المبكرة لأحمد بتول وجابر باب الخير التي تمت في العشرينيات ملامح ربما نشأت من التقاليد المحلية قديمة العهد . فالقبة وأشكال القرون الخارجية المنحوتة (شكل ٣٢ ب ، ز ، ح ، ك ، ع ، وشكل ٥٠ س)، كما في المدخل المرسوم وتصميم المثلث في أعلى واجهة المبني في فرس (شكل ٥٠ أ ، ر) كانت واضحة في عمل كليهما . وتخلى عن أشكال القرون فيما بعد أحمد بتول الذي جاء في الأصل من مصر العليا ، واستعادها جابر باب الخير الذي ولد في دبيرة (شكل ٥٠ص). واللافت أن هذه القرون كانت سائدة بشكل كبير في عمل حسن عربي (لوحة ٩٠ وشكل ٥٠ح) الرسام الذي استخدم العديد من الأشكال المعقدة التي كانت جزءاً من الذخيرة العالمية للتصميمات في العشرينيات والثلاثينيات (أشكال ٤٥ ، ٤٦). والآن فعلى خلاف أحمد بتول وحتى جابر باب الخير ذي الأصول الجنوبية ، كان حسن عربي نوبياً محلياً ، لقد ولد في أرقين على الضفة الغربية للنيل، على بعد أميال قليلة جنوبي كنيسة فرس .

(*) استخدمت المؤلفة كلمة Saracens وهو الاسم الذى أطلقه اليونانيون والرومان على العرب فى زمن الحروب الصليبية.

(*) التطويب ، إعلان قداسة شخص بعد وفاته بضمه إلى قائمة القديسين – (المترجم).

(*) المذهب القائل بأن للمسيح طبيعة واحدة. (المترجم).

الهوامش

1. A. M. Blackman, 'The Fox as a Birth-Amulet', *Man* IX, 4, 1909, pp. 9, 10.
A. M. Blackman, op. cit., *Man* X, 11, 1910, p. 26.

(٢) الحماية الرمزية للقرون ناقشها J. H. Turnure, 'Etruscan Ritual Armor: Two Examples in Bronze', *American Journal of Archaeology* 69, no. 1, January 1965, pp. 46, 47.

(٣) مثلت الحمامة في فرس غرب في اتحاد مع الصليب (شكل ١٣ أ) برغم أن الصور قيل إنها لم تكن لها معنى .

4. A. E. Robinson, 'The Cult of the Crocodile', *American Anthropologist* 34, Menasha Wisconsin 1932, p. 550.

(٥) معلومة من محمد إبراهيم الشوش – جامعة الخرطوم .

(٦) بقيت فكرة أن للتماسيح أرواحًا سحرية في كل من النوبة ومروى جنوبي منطقة النوبة. وقالت والدة م. إ الشوش التي تعيش في قرية مورا بالقرب من كريمة ، عمودية الشايقية ، إنها كانت ذات مرة بالقرب من النهر عندما ظهر تمساح من النهر وطاردها من بين كل النساء الأخريات، ويعتقد أن هذا كان سببه أن روح السحار فتنته حليها الذهبية الرائعة .

7. Trimingham, *Sudan*, p. 177.
8. Blackman, op. cit., *Man* X, 11, 1910, p. 26.

(٩) يتذكر أ. صبرة ، معهد واربورج ، لندن، أنه كان يشاهد الأسود بسيوف مرسومة على الجدران في القاهرة والإسكندرية ، ومع ذلك لا يوجد هناك دليل على أن هذه الصور الشعبية استمدت من العلم والختم الإيراني؛ حيث كان الأسد والسيف مصوراً من حوالى ٢٠٠ سنة ، ويصور الأسد الإيراني والشمس المشرقة خلف رأسه . وطبقًا للسفارة الإيرانية في لندن، فإن هذا ليس له مغزى ديني، وإيران بعكس مصر ، تتبع رسميًا المذهب الشيعي، وكثيراً ما يلقب الايرانيون على بن أبي طالب – الشخصية الرئيسة في ذلك المذهب " بأسد الله "، ولكن الحكومة الإيرانية لا تضع رسميًا هذا الرمز مع الأسد المصور على علمهم وخاتمهم .

10. Trimingham, *Africa*, pp. 7, 8.

استولى الفاطميون على حكم مصر فى عام ٩٦٩م واحتفظوا بعلاقات ودية مع النوبيين المسيحيين .

R. Oliver, ed., *The Middle Ages of African History*, London 1967, Chapter 1; Shinnie, *Medieval Nubia*, p. 6.

(١١) معلومة من محمد إبراهيم الشوش ، جامعة الخرطوم ، ومن حسن زروق جامعة لندن .

12. A. M. Blackman, op. cit., *Man* x, 11, 1910, p. 28.

تعلق – فى بعض الأحيان – على عصى الخرق التى كانت لها صلة بشخص ما احتاج بركة الولى ، وتغرس هذه العصى فى جدران المزار لهذا الغرض ، وهى تشبه الأعلام أيضًا .

Trimingham, *Sudan*, p. 145.

13. Ibid., pp. 94, 137, 139, 154, 197–8, 234–5.

(١٤) تسمى كوشة ، دال ، حلة أرى بسلى فاركى .

15. Trimingham, *Sudan*, p. 25.

(١٦) فى جمى ، جنوب وادى حلفا ، هناك رسم للنساء من النموذج ب بدأ فى التطور ، كما وجدت أيضًا عادات العرافة مرتبطة بقبة الولى، بالإضافة إلى الاعتقادات المتعلقة بقوة الجسد الميت على خصوبة النساء .

A. and W. Kronenberg, 'Preliminary Report on the Anthropological Field Work in Sudanese Nubia, 1964', *Kush* xiii, 1965, p. 209.

(١٧) وصف تريمنجهام ، السودان ، ص ١٤٢ – ١٤٣ ، الشكل المعتاد لمثل هذا القبر ، وكان الهلال الذى يعلو القبة أكثر شيوعًا فى رسم النساء من النموذج ب عمَّا كانت عليه المقابر العادية لأولياء السودان. وقد ظهرت على قبة المهدى فى أم درمان ، ولكنها نزعت من هناك لتوضع فى متحف بيت الخليفة ؛ حيث يمكن مشاهدتها هناك اليوم .

(١٨) سوى تريمنجهام ، إفريقيا ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ ، رقم ٥٤ ، عبادة الولى فى الجزء الشمالى الشرقى من إفريقيا المسلحة بعبادة الروح فى إفريقيا الزنجية وبأجزاء من إفريقيا الزنجية – كما هى الحال وسط الماندى ، فإن مؤسس القرية يصبح " قوة " مثل الولى ، ويعتقد أن روحه – فى الغالب – بدلاً من أن تسكن فى قبر الولى، فإنها تسكن فى مبنى دنيوى مخروطى الشكل .

(١٩) Michalowski and Gerster, op. cit., pp. 42–4.

ويشير ميخائيلوفسكى إلى أن هذا التاج قد استعير من الساسانيين الذين – فيما بين القرنين الرابع والسابع – استخدموا تاجًا يصور هلالاً على ساق .

R. Goble, 'Die sasanidische Krone', *Alte und moderne Kunst* 7, November–December, Vienna 1962, pp. 2–4, p. 5, figs. 9, 11–13.

ومع ذلك فإن الهلال الذى يعلو عموداً يتحد – فى الغالب – مع قرون وقبة عند القاعدة ، كان شعاراً قديماً استخدم فى إفريقيا ما قبل الإسلام والجزيرة العربية والشرق الأدنى التى كانت متصلة – فى الغالب – بالحكومة الملكية الكونية .

C. G. Picard, *Catalogue du Musée Alaoui*, collections puniques, vol. 1, Tunis 1955, Pl. XXXV, no. 227, Pl. XXXVI, nos. 231–2, Pl. LXXI, no. 585, Pl. LXXVI, no. 637, Pl. CXVII, no. 1016, Tableau II.

A. Grohmann, *Göttersymbole und Symboltiere auf südarabischen Denkmälern*, Vienna 1914, pp. 19–28, p. 33, fig. 70d; p. 39, figs. 88, 89.

H. Jänichen, *Die Bildzeichen königlicher Hoheit bei den iranischen Völkern*, Bonn 1956, pp. 37–41. Additional examples are given in a review of this work by K. Erdmann, *Bibliotheca Orientalis* XIII, Leiden 1956, pp. 255–6.

هناك أمثلة أخرى قدمها فى عرض هذا العمل

H. P. l'Orange, *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953, pp. 43–7.

B. Segall, 'Notes on the Iconography of Cosmic Kingship', *The Art Bulletin* XXXVIII, New York 1956, pp. 76, 77, 79, fig. 5.

20. Michalowski and Gerster, op. cit., p. 43, Pls 13, 92.

21. J. Nešković and Milorad Medić, 'Šeik abd al Gadir', *Zbornik zaštite spomenika kulture* XVI, Belgrade 1965, p. 75, fig. 56.

(٢٢) Trimingham, *Sudan*, p. 87, n. 3. وقال الكاتب العربى أبو صالح الذى رأى التاج فى فرس أو كما يسميها " بخارس عاصمة مريس " وقد كتب رحلته فى عام ١٢٠٨ .

23. Ibid., p. 87.

24. Michalowski and Gerster, op. cit., Pl. 11.

25. F. Ll. Griffith, 'Oxford Excavations in Nubia', *University of Liverpool Annals of Archaeology and Anthropology* VIII, Liverpool 1921, pp. 77, 87, 88, Pl. XI, figs. 1, 2.

نجد فى مقابر المجموعة "ج" فى فرس ممارسة التشويه الاصطناعى لقرون الماشية ؛ لذا فإن قرناً واحداً بدلاً من أن يتجه إلى أعلى اتجه إلى أسفل .

P. Huard, 'A propos des

bucrânes à corne déformée de Faras', *Kush* XII, 1964, pp. 63–81.

ما زالت عادة تشويه قرون الماشية موجودة فى أماكن أخرى من السودان، ويعتقد أنه ذو أصل مصرى مبكر.

H. T. B. Hall, 'A Note on Cattle Skulls Excavated at Faras', *Kush* x, 1962, p. 61.

– فى أرقينى دفنت جماجم ذات قرون داخل مقابر المجموعة ج .

Amalgro and others, op. cit., I, 'The Group Cemetery at Argin South', *Kush* XI, 1963, p. 178.

26. S. Curto, *Nubia, storia di una civiltà favolosa*, Novara 1965, Pl. 243, 245, 248, 253, 255, 256.
27. Trimingham, *Sudan*, p. 46.
    Shinnie, *Meroe*, p. 50.
    A. J. Arkell, *A History of the Sudan*, London 1955, p. 179.
28. E. Quatremère, *Mémoires géographiques et historiques sur l'Egypte, et sur quelques contrées voisines*, vol. II, Paris 1811, p. 34.
29. Emery, *Nubian Treasure*, Pl. 12, 14, 15, 16.
    Emery and Kirwan, *The Royal Tombs of Ballana and Qustal*, vol. I, pp. 182–6, vol. II, Pls 32–5. Arkell, op. cit., p. 182, fig. 22.
    The structure of the crowns appears to be a combination of the feather and ram's horn *atef* crown, worn by the Ptolemaic rulers of Egypt, and the moon disc and cow's horn headdress worn by both Isis and Hathor.
    Curto, op. cit., Pls 54, 58, 291.

– تبدو تركيبة التيجان لباساً للرأس مركباً من ريش وقرن كبش ارتداه الحكام البطالمة فى مصر وقرص القمر وقرن البقرة الذى كان لباس الرأس الذى ارتدته كل من إيزيس وحتحور .

30. Michalowski and Gerster, op. cit., Pls 13, 92.
31. Trimingham, *Sudan*, pp. 128, 131, 135, 138, 141, 142.

– من المحتمل أن المقابر المقدسة المرسومة فوق الأبواب تعود إلى تاريخ سابق على الإسلام ، وأن الشكل المركزى فى اللوحة ٨٧ تمثل واحدة من تلك الرسوم.

32. Ibid., pp. 76–8.
33. Ibid., pp. 66, 76.
    S. Jakobielski, 'Some Remarks on Faras Inscriptions', *Kunst und Geschichte*, p. 31.
    M. Krause, 'Zur Kirchen – und Theologiegeschichte Nubiens', Ibid., p. 78.
34. Trimingham, *Sudan*, pp. 25, 180, 181.

(٣٥) ربما يمكن مقارنة الأسلوب بين فرسكوات (التصاوير الجصية) للقرن الثامن التى تم الكشف عنها فى فرس، وتلك التى من القرنين الحادى عشر والثانى عشر .
(Michalowski and Gerster, op. cit., Pls 27–33),

36. Trimingham, *Sudan*, pp. 76–7.
37. M. Krause, op. cit., *Kunst und Geschichte*, pp. 71–86.
    Michalowski, *Faras*, Leyden 1966, pp. 6, 12, 20.
    Adams, 'Post Pharaonic Nubia II', *JEA* LI, 1965, p. 172.
38. *Dictionnaire de Théologie Catholique*, vol. x, 2, Paris 1929, col. 2216–46, Monophysisme, col. 2276, Monophysite (Église Copte).
39. O. G. von Simson, *Sacred Fortress*, Chicago 1948, p. 35.
40. Michalowski and Gerster, op. cit., Pl. 95b.
41. Trimingham, *Sudan*, pp. 71, 72, 79.
    A. and W. Kronenberg, 'Parallel Cousin Marriage in Medieval and Modern Nubia', Part I, *Kush* XIII, 1965, pp. 256–60.

(٤٢) ذكر I. M. Lewis, *Islam in Tropical Africa*, London 1966, pp. 36, 37. أمثلة لتبادل العروش الإفريقية والمظاهر التقليدية للحكومات الملكية بالنسبة إلى خصائص الولى المسلم .

الفصل السابع

أثر التهجير على زخرفة الجدران

لم تعد موجودة الآن زخرفة النحت الطينى من النوع الذى كان نموذجيًا فى منطقة وادى حلفا . ويعود هذا جزئيًا إلى الظروف المختلفة فى خشم القربة؛ حيث رحل معظم سكان منطقة وادى حلفا فى عام ١٩٦٤، وبسبب الشعور بعدم استقرار هؤلاء النوبيين الذين اختاروا البقاء فى ضواحى مدينة وادى حلفا التى دمرها الفيضان، فى أكواخ مؤقتة تشكل نوعًا من الجماعة الجديدة. والآن كان الانتقال من الدور الطينية الفسيحة حول وادى حلفا إلى منازل إسمنتية ضيقة فى خشم القربة ، ليس هو التفسير الكامل للتخلى عن هذا الفن . لقد كان التكنيك قد بدأ يضمحل بالفعل منذ سنوات قبل بدء التحرك . ففى الخمسينيات كان المزخرفون الوحيدين الذين ما زالوا يصنعون النحت البارز ، وليست التصميمات الصرفة ، من أمثال محمد سليمان وإخوان طفول ، الذين قدموا من جنوب الشلال الثانى؛ حيث لم يصبح التكنيك أبدًا مصقولاً، ولم يصبح بسرعة عتيقًا .

وحتى بعض أشكال التصميمات المرسومة على نحو مجرد، كانت قد بدأت تنقرض حول وادى حلفا منذ أواخر الخمسينيات، ولم يتم بناء أى نوع من زخرفة واجهة المبنى. وقيل فى أرقين:" أصبحت عادة الرسم أو النحت البارز خارج البيت قديمة ، والناس قانعين الآن بالزخرفة داخل المنزل فقط " . والآن فمن المحتمل أن لرسم الجدران بعض المستقبل فى خشم القربة . فعلى عكس النحت الطينى يمكن وضعه على أى سطح . وقد قرر جابر باب الخير – جزئيًا بسبب هذه الدراسة ـ محاولة الاستمرار

فى عمله فى خشم القربة. لقد كان قادراً على تقديم رسم وافٍ للغرض (لوحة ملـونة رقم ١١) . ولم يعرف الآن ما إذا كان قد نجح أم لا ليقوم بذلك فى بيئته الجديدة . لقد تمت بعض المحاولات فى خشم القربة لتبنى العادات القديمة فى طريقة الحياة الجديدة. وذهب عبد الله صبار – وهو مهندس معمارى ولد فى أشكيت – إلى خشم القربة فى أول عيد رمضان بعد رحيل الناس إلى هناك. وكانت روايته كالتالى :" كانت العادة فى أشكيت بالنسبة إلى كل القرية، رجالاً وأطفالاً ، التحرك من منزل إلى منزل ، وكانت هذه المنازل أماكن لتجمع الجماعة الصغيرة ، واحدة لكل منطقة صغيرة. واعتاد الرجال الذهاب فى خط مستقيم من مكان إلى آخر، كما كانت القرية مخططة بخط مستقيم على طول النيل ، وكانوا يتوقفون لتناول القهوة فى كل منزل يتم اختياره فى الترتيب الذى يأتى فيه . هذا ما كانوا يفعلونه طوال اليوم . وفى خشم القربة رغبوا فى الاحتفاظ بهذه العادة ، ولكن للأسف فقد كانت القرية مخططة بشكل مربع ، وأدى هذا إلى نقاش طويل بين الرجال فى أى مظاهر أكثر أهمية من طراز : نظام المنازل أو الخط المستقيم هو الذى يتحرك فيه الناس. وقرروا أن الخط المستقيم كان أكثر أهمية ، واتخذوا الترتيبات لشطر المربع، وانقسموا إلى مجموعات ، تذهب كل مجموعة فى خط مستقيم.

وكما لاحظ عبد الله صبار : إن الكمية المحددة من الزخارف التى رسمت فى خشم القربة كانت من إنجاز النساء، وقد اختلفت التصميمات عن تلك التى كانت فى موطنها الأصلى فى أشكيت .[1] وكانت هناك موتيفات تقليدية قليلة ظهرت فيها الأشكال الهندسية ، من المحتمل رسمها على وسيط من الحفر على الطين . وبدلاً من ذلك؛ أظهرت الرسوم اهتماماً جديداً بالأشكال النباتية التى عبر بها الشعب عن حنينه إلى أشجار النخيل التى لا تنمو فى خشم القربة ، وفى ضفاف النيل المورقة . كما لا توجد الجبال ذات القمم المسطحة من الطابع نفسه الذى كان يحيط بوادى حلفا؛ إذ الأرض هنا مسطحة تماماً . ومع ذلك، هناك جبل واحد على بعد أربعين كيلو متراً يقوم الناس بالنظر إليه على الدوام .

الهوامش

1. D. R. Lee, 'The Nubian House: Persistance of a Cultural Tradition', *Landscape* 18, No. 1, Berkeley, Winter 1969, p. 39.

هناك أدلة للإيماء بأن فن الحفر على الخشب، بالإضافة إلى الرسم، ربما سيكون لهما مستقبل فى خشم القربة، كشكل من أشكال زخرفة المنزل تحل محل النحت الطينى البارز .

الملاحق

يتم ذكر المبالغ التى كانت تدفع لأفراد الفنانين حيثما وجدت . وربما يمكن مقارنة هذه المبالغ مع المرتبات التى كان يتقاضاها الخدم العاملون فى الخرطوم؛ حيث كان العديد منهم نوبيين، كما ذكر مستخدمو المزخرفين فيما بعد، وفى الأربعينيات كان يدفع للخدم العاملين لدى الأوروبيين ما بين خمسة وثمانية جنيهات فى الشهر ، وفى عام ١٩٦٤ كان الخدم العاملون مع الأوروبيين يتقاضون ما بين ١٢ و ١٨ جنيهًا فى الشهر. أما الخدم العاملون مع السودانيين فكانوا يتقاضون مرتبًا أدنى ، وفى عام ١٩٦٤ كان لا يزال بعضهم يكسب حوالى خمسة جنيهات فى الشهر ، وكان الجنيه السودانى فى ذلك الوقت يزيد قليلاً عن الجنيه الإسترلينى ، وينقسم الجنيه السودانى إلى قروش؛ حيث يساوى الجنيه السودانى مائة قرش ، وكان المقياس الذى يتقاضى المزخرف على أساسه الأجر، إما المتر، وإما " الدراع " الذى يساوى ٥٨ سم .

(*) المزخرفون الذين لم يذكروا فى النص؛ حيث إن أعمالهم غير جيدة .

(**) مزخرفون، ذكر القليل منهم فقط فى النص ، وكانوا مازالوا موجودين فى المنطقة، وقد أمكن إجراء مقابلات معهم .

(أ) المزخرفون فى جنوب وادى حلفا

١ – حامد*

المهنة	بناء .
سنوات النشاط	١٩٢٠
المجموعة الإثنية	شايقى أو رباطابى.
مكان الميلاد	وسط السودان.
العمر	غير معروف.
منطقة العمل	كوشا ، فركه؛ حيث قام بتشييد شريط من النحت الطينى البارز حول مداخل المنازل التى بناها .
مكان الإقامة	الجنوب.

٢ – أحمد ديفز جارون*

المهنة	غير واضحة.
سنوات النشاط	١٩٣٠
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.
مكان الميلاد	غير معروف.
العمر	غير معروف.
منطقة العمل	سرس ، سرس تحالى ؛ حيث زخرف مدخلاً بتمساح يشبه الموجود فى شكل ٣١ أ ، ب . وبحيوان ذى أربع أرجل على خط متعرج .
مكان الإقامة	سرس ، سرس تحالى .

٣ – سيد أحمد هو جلة**

المهنة	كان قبل عام ١٩٢٩ حداداً فى حوض السفن التابع لسكك حديد السودان فى وادى حلفا .

	١٩٢٩ – ١٩٦٤ : كان بناء، عاملاً مع البعثات الأثرية .
	١٩٤٢ صانع أقفال.
سنوات النشاط	١٩٢٨ – ١٩٤٦
المجموعة الإثنية	عربى .
مكان الميلاد	حلفا دغيم شرق – حلة المجراب .
العمر	ولد فى عام ١٩١٠
منطقة العمل	حلفا دغيم.
الإقامة قبل القبضان	حلفا دغيم شرق.
الإقامة فيما بعد	عطبرة .

٤ – عثمان أحمد خليل – يسمى عثمان أحمد نقاش – (شكل ٢٥ أ – ج ، وشكل ٢٨ حـ) – والد إبراهيم عثمان

المهنة	بناء – نجار – مزخرف.
معلم	إبراهيم عثمان.
زامل فى العمل سنوات	كسبانة حسن طفول الذى عمل معه لمدة أربع سنوات.
النشاط ١٩٢٤ – ١٩٦٣	يساعده فى البناء .
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.
العمر	كهل فى عام ١٩٦٤ .
منطقة العمل	كوشة وفركة ومقركا.
	١٩٥٢ سرس ، سرس تحالى .
	١٩٥٤ – ١٩٦٠ كوشة ، دال.
	١٩٥٦ – كوشة ، سركمتو .
مكان الإقامة	كوشة ، فركة ، جنيقوركا.

معدل الأجر	١٥٠ قرشًا لزخرفة واجهة منزل لم يقم ببنائه ، وقد تمت الزخرفة فى عام ١٩٣٨ .

٥ – إبراهيم عثمان – ابن عثمان أحمد خليل

المهنة	بناء ، نجار .
سنوات النشاط	١٩٦٢ – ١٩٦٤
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.
العمر	غير معروف .
منطقة العمل	كوشة ، فركة ، جنيقوركا حيث زخرف منزلا (شكل ٢٥ د) ١٩٦٢ – ١٩٦٤ كوشة – سركمتو دشنا .
مكان الإقامة	كوشة ، فركة ، جنيقوركا.

٦ – أحمد الطيب*

المهنة	بناء.
سنوات النشاط	١٩٣٤ – ١٩٥٤ .
المجموعة الإثنية	نوبى ، غير معروف إن كان محسيًا أو دنقلاويًا
مكان الميلاد والإقامة	كرمة ، حلة النزل .
العمر	ولد فى عام ١٩١٩ .
منطقة العمل	١٩٣٤ – ١٩٥٤ الدويشات ، ملك الناصر ، ويفترض كرمة ووادى حلفا .
الأجر الذى تقاضاه	لم يتقاضَ شيئًا لزخرفة تمساح (كالشكل ٣١ أ ، ب) وطائر على خط متعرج قام برسمه فى دهليز المنزل الذى قام ببنائه فى عام ١٩٣٤ ، وقال مالك المنزل إنه لم يدفع له شيئًا للزخرفة؛ لأنه قام به من تلقاء نفسه ، ومن عام ١٩٥٤ كان يتقاضى أجرًا للزخرفة، أى لتجصيص

مندرة منزل وزخرفتها، بعد أن قام ببنائه فى عام ١٩٥٢ فى الدويشات ملك الناصر، جيا، وتقاضى ستة قروش ونصفًا للدراع وللتجصيص بما فى ذلك الزخرفة، أما التجصيص من دون زخرفة فقد كان يكلف أقل، وتضمنت التصميمات: حواشى نافدة وطائرين وأرنبًا، يشبه العمل المبكر لبتول (شكل ، ٣٢ ك ، ع).

٧ – عبدون محمد فضل ** – (شكل ٢٦ ب وشكل ٢٨ أ ، ب)

المهنة	مزارع تحول إلى البناء والزخرفة .
زامل فى العمل	محمد بشير، المجصص الذى زخرف بعض المنازل التى بناها عبدون.
سنوات النشاط	١٩٣٤ – ١٩٥٤
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.
العمر	ولد عام ١٩٠٤
منطقة العمل	١٩٣٤ – ١٩٥٤ سرس، أترى . ١٩٣٩ – ١٩٤٥ سرس تحالى، عطبرة، وادى حلفا .
الإقامة قبل الفيضان	سرس، سرس تحالى، سوربار.
الإقامة فيما بعد	كرمة .
معدل الأجر	عندما كان يزخرف نحتًا بارزًا غير ملون لوضع اللمسات الأخيرة على منزل قام ببنائه، لم يكن يتقاضى شيئًا سوى أجر البناء، وعندما تكون الزخرفة ملونة يدفع له أجر عمله، برغم أن صاحب المنزل وفر اللون الترابى الأحمر الذى كان شائعًا لتلوين الواجهات الخارجية للمنازل فى سرس .

٨ – داود عثمان – (أشكال ، ٤٢ ب ، ٤٣ – ٤٤ – ولوحات ملونة ٦٦ – ٦٧ ، ٦٩ – ٧٥)

المهنة	بناء ، مزخرف ، بناء بالطوب .
زامل فى العمل	حسن عربى ١٩٤٠ – ١٩٤٣
سنوات النشاط	٩٣٥ – ١٩٦٠
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.
العمر	ولد عام ١٩١٩
مكان الميلاد	بطن الحجر ، تحديدا فى جمى ، جزائر كوكى
منطقة العمل	١٩٣٥ – ١٩٦٤ جمى شرق وغرب .
	١٩٤٢ أشكيت.
	٣٩ – ١٩٤٤ أرقين.
	١٩٥٥ جنوب حلفا أو حلفا دغيم شرق وغرب .
الإقامة قبل الفيضان	جمى ، جزائر كوكى (شكل ٤٤ د) وأرقين.
الإقامة فيما بعد	١٩٦٤ خشم القربة ، القرية ٥٤
	١٩٦٤ عطبرة ، مصلحة الهندسة السودانية ، قسم البناء بالطوب .
معدل الأجر	كان يدفع له أكثر عندما تكون الزخرفة ملونة عما لو لم تكن ملونة فى جمى أمكا، عندما قام بزخرفة منزل فى عام ١٩٤٩، وفى عام ١٩٥٩ فى جمى أمكا ، أشكيت، دفع له خمسة جنيهات لزخرفة غرفتين كانت المندرة إحداهما (شكل ٤٤ ج) وكانت هذه الزخارف مرسومة دون نحت بارز ، وكان صاحب المنزل قد وفر الألوان .

٩ – محمود محمد عثمان ، الملقب بمحمود أتنان – (شكل ٨ هـ ، ٢٧ أ)

المهنة	بنَّاء ومزخرف.
منافس	عبدون محمد فضل الذى عمل فى المنطقة نفسها .
سنوات النشاط	١٩٣٩ – ١٩٥٩
المجموعة الإثنية	نوبى محسى .
مكان الميلاد	سرس.
العمر	غير معروف .
منطقة العمل	١٩٣٩ – ١٩٥٢ ، سرس ، سرس تحالى.
الإقامة قبل الفيضان	سرس ، سرس تحالى ، المشرع، فى منزل زخرفه فى عام ١٩٤٣
الإقامة فيما بعد	عبرى ، العمل كبناء .
معدل الأجر	لم يتقاضَ أجراً عن زخارف بارزة غير ملونة أضافها لتزيين المنزل الذى قام ببنائه . ومع ذلك فعندما انتهى من البناء كان من المتوقع أن يدفع له صاحب المنزل بقشيشاً . وفى حالة واحدة (شكل ٢٧ أ) زخرف فى عام ١٩٤٨ مدخلين فى منزل بناه شخص آخر فى عام ١٩٤٢، قيل إنه لم يطلب مبلغاً محدداً من المال ، ولكن عندما انتهى من العمل أعطاه صاحب المنزل ٦٠ قرشاً .

١٠– داود سليمان عبد الله*

المهنة	بنَّاء.
سنوات النشاط	بناء من عام ١٩٢٤، أما العمل الزخرفى فغير محدد التاريخ .

المجموعة الإثنية	نوبى كنزى.
العمر	التواريخ غير معروفة ، توفى عام ١٩٦٤ .
منطقة العمل	أسوان وسرس ، سرس تحالى ، سوربار ؛ حيث جاء ليعيش بعد عام ١٩٢٤ ؛ حيث نهض بزخرفة منزل واحد فى سرس ، والمنزل من أسلوب عبدون محمد فضل ومحمود أتنان (شكل ٢٨ أ – جـ) وقد زُخرف باللون الأحمر الترابى .

١١– عثمان خيرى* – (أشكال ٢٠ ف ، ٢٥ د ، لوحة ملونة رقم ١)

المهنة	بنَّاء.
زامل فى العمل	إبراهيم عثمان الذى زخرف منزلاً بناه عثمان خيرى (شكل ٢٥ د) وعلى محمد أبكر الذى قام بأعمال النجارة وأعمال الصفيح المخرم ، والنحت الطينى البارز فى منازل قام ببنائها.
سنوات النشاط	١٩٣٩ – ١٩٦٣ .
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.
العمر	تاريخ الميلاد غير معروف ، توفى عام ١٩٦٣ .
منطقة العمل	١٩٣٩ كوشة ، فركة . ١٩٥٤ – ١٩٥٧ سرس ، سرس تحالى؛ حيث بنى منزلاً (لوحة ملونة رقم ١) فى عام ١٩٥٤ ، وزخرفه فى عام ١٩٥٧ . ١٩٥٧ – ١٩٥٨ كوشة ، دال.
الإقامة	غير معروفة .

١٢- على محمود أبكر - (شكل ٢٦ ب)**

المهنة	مزارع ، نجار ، مزخرف ، أعمال الصفيح.
زامل فى العمل	عثمان خيرى؛ حيث قام بأعمال النجارة وبعض زخارف المنازل التى بناها عثمان خيرى.
سنوات النشاط	١٩٤٠ - ١٩٦٣ .
المجموعة الإثنية	نوبى محسى .
مكان الميلاد	كوشة ، سركمتو.
العمر	كهل فى عام ١٩٦٤ .
منطقة العمل	١٩٤٠ - ١٩٦٣ ، كوشة سركمتو.
الإقامة	كوشة ، سركمتو ، كربينى ، كان فى عام ١٩٦٤ يعيش فى منزل من غرفتين، كما فى شكل ٣ جـ مع إضافة مطبخ ومكان للغنم ، وكان مدخل المنزل قد زخرفه ابنه الطالب بالمدرسة .
معدل الأجر	بالنسبة إلى زخرفة الأبواب والشبابيك وأعمال الصفيح والتركيبات فى منزل بناه عثمان خيرى، بالإضافة الى النحت، تقاضى عن كل ذلك فى عام ١٩٤٤ ثلاثين جنيهاً ، كما تقاضى عن قفل صنعه فى عام ١٩٦٠، ٢٥ قرشاً ، وعن عنقريب ذى أرجل مزخرفة جنيهين ونصفاً، كما تقاضى عشرة قروش عن إنجاز نحت طينى بارز بسيط كحاشية لدولاب منحوت داخل الجدار

١٣- عثمان سليمان صالح ** - (شكل ٣٠ ب)

المهنة	فنان / مزخرف.
سنوات النشاط	١٩٤٢ - ١٩٥٢
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.

منطقة العمل سرس ، سرس تحالى .

معلومات أخرى غير معروفة .

معدل الأجر فى عام ١٩٥٢ تقاضى جنيهًا ونصفًا لصناعة شريط من النحت البارز مكون من خطوط متعرجة وشكل × بين القضبان المتوازية ، ولتلوينه باللون الترابى الأحمر ، وسار الشريط على طول أعلى الأركان وأسفلها فى منزل فى سرس ، سرس تحالى أقريمشو كان قد بناه محمد أتنان فى عام ١٩٤٠، وتم جلب اللون الترابى الأحمر من الجبال، وكلفت صفيحة واحدة ثلاثين قرشًا دفعها صاحب المنزل .

١٤ – محمد سليمان أحمد قراشة – الملقب بمحمد عربى – (لوحات ١ ، ٣٢ ، ٧٨ ، ٨٤ ، لوحة ملونة رقم ١٩)

المهنة بناء – مزخرف.

سنوات النشاط ١٩٤٢ – ١٩٦٢ .

المجموعة الإثنية عربى بدوى.

العمر ولد حوالى عام ١٩١٩ .

مكان الميلاد غير معروف.

منطقة العمل ١٩٤٢ جمى ، جمى جزيرة أرتنسى .
١٩٤٢ – ١٩٦٢ جمى شرق ، مرشد.
١٩٤٣ سرة غرب ، عكشا.
١٩٤٤ جمى ، أمكا.
١٩٤٦ – ١٩٥٤ فرس شرق.
١٩٥٦ أرقين .
حوالى ١٩٦٠ حلفا دغيم غرب .

الإقامة قبل الفيضان	يقال إنه كان فى فرس أو سرس .
الإقامة فيما بعد	روى أنه فى سرس غرب ، بلانة ، مصر العليا . كما روى أنه فى جمى أو أمكا أو خشم القربة ، القرية ١٥ ، كما قيل إنه فى الدويشات أو أمبيكول أو كرمة دوفى (غير محددة) أو عكاشا .

١٥- كسبانة حسن طفول** – (لوحة ٤٢)

المهنة	بنَّاء – مزخرف.
زامل فى العمل	إخوانه فى أوقات مختلفة .
تأثر بـ	عثمان أحمد خليل ومحمد دياب محمد ، وكلاهما كان أكبر من كسبانة " ونسخ بعض أساليبهم ثم هضمها ليصنع أسلوبه الخاص به .
المجموعة الإثنية	نوبى محسى من قبيلة الطفولاب.
العمر	ولد عام ١٩٢٦ .
مكان الميلاد	سرس غرب ، سمنة ، كوداى.
منطقة العمل	١٩٤٦ – ١٩٥٠ الدويشات ، ملك الناصر . ١٩٥٠ – ١٩٥٨ سرس ، سمنة. ١٩٥٤ وادى حلفا. ١٩٥٥ – ١٩٥٦ الدويشات أمبيكول . ١٩٥٩ عكاشة أوكما . ١٩٦٠ دال ، كما عمل أيضًا فى الخرطوم وخشم القربة؛ حيث ساعد فى بناء المبانى الحكومية .
الإقامة قبل الفيضان	سرس غرب ، سمنة ، بشنقى فى منزله الخاص (لوحة ٤٢) بواجهة ومداخل ممرات ومندرة مرسومة بالألوان ، وكان هذا أكثر الزخارف التى أنجزها إتقانًا .

الإقامة بعد الفيضان	خشم القربة .
معدل الأجر	فى عام ١٩٥٠ دُفع له جنيه ونصف لزخرفة داخل مسجد وخارجه فى سرس ، سمنة ، يشنقى . ولأن المبنى كان مسجدًا ، فإنه لم يكن يرغب فى المزيد . ويشبه الرسم الداخلى بلون المغرة الذهبى على الأبيض نوعًا من رسم النساء من النموذج أ (شكل ٢٢ ن). ١٩٥٥ دفع له لإنجاز أعمال بناها فى الدويشات جزيرة أمبيكول ، كوشة ، ثلاثون قرشًا للدراع ، على أساس مدى قرب الموقع من الماء ؛ إذ إن الماء ضرورى لخلط الطين ، فإذا كان البناء هو الذى يجلب الماء، فإنه يتقاضى أجرًا أعلى على البناء ، وإلا على مالك المنزل أن يوفر الماء اللازم . وتقاضى كسباتة لعمل التجصيص والزخرفة ما بين خمسة قروش وخمسة قروش ونصف القرش للدراع، وتقاضى للتجصيص دون زخرفة مبلغ قرشين ونصف القرش ، أو ثلاثة قروش ونصف القرش للدراع . ١٩٥٩ فى كوشة ، كان يدفع لكسباتة ١٣ قرشًا للدراع لبناء منزل ومبلغ إضافى قدره جنيهان ونصف الجنيه؛ لتجصيص واجهة المبنى وزخرفتها .

١٦- على حسن طفول - (شكل ٤٨) شقيق كسباتة وهمد وصالح حسن طفول

المهنة	بنّاء ومزخرف.
زامل فى العمل	إخوانه خاصة عملوا جميعًا فى وادى حلفا فى عام ١٩٥٤ .
سنوات النشاط	١٩٤٤ - ١٩٦٤ .

المجموعة الإثنية	نوبى محسى من قبيلة الطفولاب.
العمر	ولد ما بين عامى ١٩٢٦ و ١٩٣٠ .
مكان الميلاد	سراس غرب ، سمنة ، كوداى.
منطقة العمل	١٩٤٤ - ١٩٥٨ سرس ، سمنة ؛ حيث رسم واجهة مبنى باللون الأحمر الترابى ، وملأ الفراغات بخطوط متعرجة منقوشة وشكل* بين القضبان المتوازية ١٩٥٤ كوشة ، دال (شكل ٤٨). ١٩٦٢ كوشة ، سركمتو ؛ حيث زخرف بشكل أساسى حواشى دولاب فى تقليد مبسط لتلك الزخارف التى صنعها أخوه الأصغر صالح حسن طفول (شكل ٢٩) دال - الجديد .
معدل الأجر	فى كوشة ، سركمتو ، كان يدفع له ٢٥ قرشًا لكل حاشية دولاب قام بصنعه خلال عام ١٩٦٢ .

١٧- همد حسن طفول - شقيق كسبانة وصالح حسن طفول

المهنة	بنَّاء.
سنوات النشاط	١٩٥٢ - ١٩٥٥ .
المجموعة الإثنية	نوبى محسى من قبيلة الطفولاب .
العمر	ولد ما بين عامى ١٩٢٦ و ١٩٣٠ .
مكان الميلاد	سرس غرب ، سمنة، كوداى.
منطقة العمل	كوشة ، دال ، وادى حلفا فى عام ١٩٥٤ .
مكان الإقامة	غير معروف.

١٨- صالح حسن طفول - (لوحة ٢٩) الأخ الأصغر لكسبانة وعلى وهمد**

المهنة	بنَّاء ومزخرف.
زميل عمل مع	إخوته ، خاصة فى عام ١٩٥٤ عملوا معًا فى وادى حلفا ، ولم ينضم إلى شقيقه كسبانة فى الخرطوم، كما عمل صالح أيضًا لمدة ٤ سنوات مع عثمان أحمد خليل فى فركة مساعد بنَّاء .
تأثر بـ	عمل عثمان أحمد خليل من فركة.
الفنانون الأثيرون لديه	عثمان أحمد خليل - إبراهيم فروم من عبرى - خليل من فركة - صبرى .
المجموعة الإثنية	نوبى محسى ، من قبيلة الطفولاب ، من سمنة .
العمر	ولد عام ١٩٣٠ .
مكان الميلاد	سرس غرب ، سمنة ، كوداى.
منطقة العمل	١٩٥٤ وادى حلفا. ١٩٥٤ - ١٩٦٤ كوشه ، دال. ١٩٥٧ عمل كذلك فى عبرى .
مكان الإقامة	كوشة ، دال سابدى فى منزل لم يقم ببنائه ولا قام بزخرفته فيما عدا دولاب منورة واحداً قام بعمل حاشية له .
معدل الأجر	كان يدفع له بالدراع للبناء ، ولكنه تقاضى لعمل دولاب منورة (شكل ٢٩) خمسين قرشًا للدولاب الكبير، وأربعين قرشًا للدولاب الصغير. وكثيراً ما قام بعمل منورات فى منازل لم يقم ببنائها مثل المنزل الموجود فى سركمتو (شكل ٢٩ ب) حيث تقاضى ستين قرشًا لكل منورة ، وحفر صورة كلب فى نحت بارز فوق أحد الدواليب .

١٩ – أحمد عثمان*

المهنة: مزخرف.

زامل فى العمل: البناء محمود سليمان ، وكان محمود شقيق مالك المنزل والمقهى فى سرس اللذين بناهما محمود فى عام ١٩٥٢، وهما المبنيان الوحيدان المعروفان اللذان زخرفهما أحمد عثمان .

سنوات النشاط: ١٩٥٢ .

المجموعة الإثنية: غير معروفة.

العمر: غير معروف .

منطقة العمل: سرس شرق – سرس تحالى .

معدل الأجر: فى عام ١٩٥٢ دفع له مبلغ ١٨٠ قرشًا لزخرفة أعمدة منقوشة عند أركان المنزل لونهما بالأحمر بتعريجات وعلامة* بين قضبان، بالإضافة إلى استخدام أسلوب المنازل الأخرى فى سرس فى المداخل (شكل ٢٨ أ) . كما دفع له مبلغ إضافى قدرة ١٢٠ قرشًا لزخرفة عمودين آخرين من النقش نفسه على المقهى الذى كان ملاصقًا للمنزل ، وكان اللون الترابى قد وفره المزخرف بنفسه ، وكان فى حاجة إلى أربع صفائح من اللون لزخرفة المبنيين ، وقد كلفه ذلك جنيهًا وكسب جنيها من هذا العمل .

٢٠– محمد بشير*

المهنة: مزارع وبنَّاء ومجصص ومليس .

زميل عمل مع: عبد الجابر الذى ساعده فى البناء وعبدون محمد فضل الذى عمل له اللياس والزخرفة؛ عندما كان عبدون يعمل فى جزيرة موقوفيل.

سنوات النشاط	١٩٢٣ بنَّاء .
	١٩٥٧ مليس ومزخرف .
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.
العمر	ولد فى عام ١٩٠٤ .
منطقة العمل	١٩٢٣ – ١٩٥٧ سرس ، أترى – جزيرة موقوفيل؛ حيث عمل مزارعًا أيضًا .
الإقامة	سرس ، أترى ، جزيرة موقوفيل .
معدل الأجر	لم يكن يدفع له شىء لعمل تعريجات وأقواس بسيطة فوق المدخل وعلامة* بين القضبان المتوازية نقشت كلها فى الطين من دون نحت بارز؛ إذ كان يقوم بذلك خلال عمل اللياس ، ولم يكن صاحب المنزل يطلب منه ذلك ؛ لأن بشيرًا كان يحب أن يظهر عمله بشكل أفضل، "ويجذب أناسًا آخرين" .

٢١– عثمان محمد خولة*

المهنة	مليس .
زامل فى العمل	البنَّاء صالح الفضل مدنى .
سنوات النشاط	١٩٥٨ .
منطقة العمل	الدويشات ، أمبيكول ، أنفاسا.
معلومات أخرى	غير معروفة .
معدل الأجر	لم يكن يتقاضى شيئًا لتقديم نحت طينى بارز يحيط بشباك مكون من تعريجات وصفٌ من المثلثات ، ويقول: "إنه الشخص الوحيد الذى كان يليس المنزل، ولا يحصل على أجر للزخرفة".

٢٢ – نقد عبد الله*

المهنة	غير معروفة.
زامل فى العمل	البناء محمد إدريس عبد الله من الدويشات ، ميكول عبير متو ، الذى زخرف له أحد المنازل لإتمام البناء .
سنوات النشاط	١٩٥٨ .
المجموعة الإثنية	نوبى دنقلاوى.
العمر	غير معروف.
منطقة العمل	الدويشات ، أمبيكول ، عبير متو؛ حيث زخرف مدخلين فى منزل واحد ، وكانت لأحد المدخلين تعريجات من النحت الطينى البارز ، والآخر يعلوه هلال على ساق .
الإقامة	دنقلا.

٢٣ – صبرى – (شكل ١٩ ، لوحات ٢٠ – ٢٣)

المهنة	فنان تجارى من المحتمل أنه تدرب فى إيطاليا.
سنوات النشاط	١٩٥٩ – ١٩٦٤
المجموعة الإثنية	مصـــرى.
العمر	ولد فى حوالى عام ١٩٢٤
مكان الميلاد	القاهرة.
منطقة العمل	١٩٥٩ جمى ، جزائر كوكى. ١٩٦٠ كوشة ، دال. ١٩٦١ كوشة ، سركمتو. ١٩٦٢ كوشة ، فركة – كوشة ، مقركا ، كما عمل أيضاً فى عبرى ودنقلا .
الإقامة قبل الفيضان	عبرى ، جمى ، جزائر كوكى ، كوشة ، فركة.

الإقامة فيما بعد: دنقلا .

معدل الأجر: فى عام ١٩٥٩ – فى جزائر كوكى – قام بزخرفة أكثر من خمسة دواوين مقابل ٢٧٠ قرشًا (جنيهين وسبعين قرشًا) للديوان ، وفى عام ١٩٦٠ فى كوشة ، دال أرو ، تقاضى ثمانية جنيهات لزخرفة حجرة جلوس رجال (مندرة) وأكمل هذا العمل فى سبعة أيام . وقام صبرى بإحضار "رولته" وفرشاته ، وقام صاحب المنزل بتوفير الألوان. وفى كوشة فركة كوركور تقاضى خمسة جنيهات لزخرفة ديوان مندرة .
(شكل ١٩جـ ، د) ووفر صاحب المنزل الأصباغ، واستغرق العمل شهرًا .

٢٤– سيد عبد الحميد*

المهنة: مليس.

زميل عمل مع: البنّاء عبد الرحمن محمد.

سنوات النشاط: ١٩٥٩ .

المجموعة الإثنية والعمر: غير معروفيْن.

منطقة العمل: الدويشات ، ملك الناصر ، نيرى، المثال الوحيد المعروف لعمله هو منزل شيخ ملك الناصر .

مكان الإقامة: غير معروف.

معدل الأجر: الأقواس أو القباب المنقوشة فوق الباب والشبابيك فى حجرة جلوس الرجال ، وقد حدد كل قوس بمثلثات، رفعت سعر التلييس إلى ١٢ قرشًا للمتر الواحد، وقد يكون التلييس من دون زخرفة أرخص.

٢٥ – عثمان أوشى *

المهنة: مليس.

سنوات النشاط: ١٩٦٠ .

المجموعة الإثنية والعمل: غير معروفين.

منطقة العمل: سرس ، أترى ، جزيرة موقوفيل؛ حيث قام بإعادة تجصيص منزل وزخرفته، بناه محمد بشير فى عام ١٩٢٣ .

مكان الإقامة: سرس ، سرس / تحالى ، سوربر.

معدل الأجر: لم يدفع له شىء لنقش الزخرفة من دون نحت بارز مكون من قبة فوق الباب وتعريجات شكل* بين قضبان متوازية ، لقد كان مجرد عمل للمباهاة. وكسب الزبائن .

٢٦– عبد الرحيم مختار – (أشكال ٢١ ل و ٣١ ب)

المهنة: مزارع ومليس غير متفرغ.

سنوات النشاط: حوالى عام ١٩٦٥ .

المجموعة الإثنية: نوبى محسى.

العمر: ولد فى عام ١٩٣٩ .

منطقة العمل: الدويشات ، ملك الناصر ، نرى .

٢٧– نصر الدين (لوحة رقم ٣٦)

المهنة: فنان.

منطقة العمل: جمى شرق ، مرشد.

معلومات أخرى: غير معروفة.

٢٨ – شداد – (لوحة رقم ٣٦)

المهنة	فنان.
منطقة العمل	جمى شرق ، مرشد.
معلومات أخرى	غير معروفة.

٢٩– أحمد كرافتى لوحات (٣١ و ٣٢)

المهنة	فنان.
منطقة العمل	جمى ، مرشد.
معلومات أخرى	غير معروفة.

٣٠ – ملك محمد حسن – (لوحات ٣٣ – ٣٥ ، ولوحة ملونة رقم ٨)

المهنة	فنان.
منطقة العمل	جمى شرق ، مرشد.
معلومات أخرى	غير معروفة.

بالنسبة إلى محمد صالح ومحمد محمود عبد الرحيم – وهما من سرس – وأعمالهما معروفة فقط فى منطقة وادى حلفا . انظر ملحق ب رقم ١١ و ١٢ .

(ب) المزخرفون فى شمال وادى حلفا

١ – جوهر

المهنة	مليس.
سنوات النشاط	قبل عام ١٩٢٧ .
منطقة العمل	أرقين.
معلومات أخرى	غير معروفة ، ويقال إنه قام بعمل بعض الزخارف لمساعدة النساء، ولكن لم يبقَ أى منها حتى عام ١٩٦٤

٢- صالح ميرغنى - (شكل٣٦ ، لوحات٥٠ ـ٥٠ ـ٥٢)

المهنة	بَنَّاء حتى حوالى عام ١٩٣٠ ، ثم أصبح بعدها مزخرف منازل ومليساً، حتى عام ١٩٦٠
زامل فى العمل	أحمد بتول الذى جصص منازل بناها ميرغنى حوالى عام ١٩٢٥ ، وفيما بعد بين عامى ١٩٣٩ و ١٩٤٤، أصبح ميرغنى مزخرفًا مساعداً لبتول ، كما ساعد حسن عربى فى التاريخ نفسه تقريباً .
سنوات النشاط	١٩٢٤ - ١٩٦٠ .
المجموعة الإثنية	اختلفت الروايات ، إذ قيل إنه : (أ) نوبى دنقلاوى . (ب) نوبى محسى من أب من سرس غرب شبويكا ، وأم من مصر العليا .
مكان الميلاد	اختلفت الروايات إذ قيل إنه ولد فى : (أ) دنقلا. (ب) دبيرة.
العمر	غير معروف.
منطقة العمل	١٩٢٤ - ١٩٤٥ دبيرة شرق. ١٩٣٢ أرقين. ١٩٣٩ - ١٩٤٦ أشكيت. ١٩٦٠ دبيرة غرب . وقت غير معروف فى فرس شرق.
الإقامة قبل الفيضان	دبيرة .
الإقامة فيما بعد	كرمة.

٣- أحمد بتول – (أشكال ٣٢ – ٣٣ ، شكل ٥٠ و ، ى ، ل – ولوحات ٣٨ – ٤١ ، ٤٣، ٤٤، ٤٦، ٤٨) الأخ الأكبر لعبده بتول

المهنة	مليس منازل (مجصص) ومزخرف.
زامل فى العمل	صالح ميرغنى ؛ حيث عمل له مجصصاً ، كما عمل معه فيما بعد مساعد مزخرف ، وقد ساعده حسن عربى فى عام ١٩٤٦ .
معلم	خليل صالح وعبده بتول .
منافس لـ	جابر باب الخير – حسن عربى .
سنوات النشاط	١٩٢٧ – ١٩٤٨ .
المجموعة الإثنية	نوبى من مصر العليا.
مكان الميلاد	يقال إنه ولد فى : (أ) وادى العلاقى . (ب) وادى العرب (قال ذلك شقيقه). (ج) بلانة.
العمر	ولد فى حوالى عام ١٩١٢ – وتوفى عام ١٩٥٥ .
منطقة العمل	١٩٢٧ – ١٩٣٣ دبيرة شرق. فى فرس فى تاريخ غير معروف. ١٩٢٨ سرة شرق. ١٩٢٢-١٩٤٧ أشكيت . ١٩٣٥ – ١٩٤٧ أرقين.
مكان الإقامة	دبيرة شرق وأرقين مع زوجة فى كلا المكانين، أى على كلا جانبى النيل .

معدل الأجر	فى دبيرة حوالى عام ١٩٣٠، دفع له للتجصيص بالمتر الواحد، وإذا ما رغب مالك المنزل فى زخرفة مع التجصيص، يدفع لبتول مبلغًا إضافيًا بسيطًا فى المتر الواحد، كما دفع له مالك المنزل مبلغًا إضافيًا إذا قام بتول بتثبيت أطباق الصينى داخل الطين . فى دبيرة حوالى عام ١٩٣١ - كان لا يزال يتقاضى للتجصيص بالمتر الواحد ، ولكن كان يتم اتفاق خاص بشأن الزخرفة ، فيتقاضى جنيهين أو ثلاثة جنيهات للمنزل .

٤- جابر عبد الله باب الخير* - (لوحات ملونة ٩ - ١٢ ، أشكال ٣٧ - ٤٠ وشكل ٥٠ س ، ص ، ق لوحات ٥٣ - ٦٠)

المهنة	بستانى ومزارع ومليس مبانٍ وبنَّاء ، ومزخرف.
معلم	حسن عربى حوالى عام ١٩٣٥ .
منافس مع	أحمد بتول - حسن عربى .
سنوات النشاط	١٩٢٩ - ١٩٤٧ .
المجموعة الإثنية	زنجى من جنوب السودان، ذو أصول من الرقيق .
مكان الميلاد	دبيرة شرق.
العمر	ولد حوالى عام ١٩١٠ .
منطقة العمل	١٩٢٩ سرة شرق - فرس غرب . ١٩٣٥ - ١٩٤٧ أرقين. ١٩٢٩ - ١٩٤٧ دبيرة شرق .
الإقامة قبل الفيضان	دبيرة شرق فى منزل غير مزخرف.
الإقامة فيما بعد	خشم القربة.

معدل الأجر	فى دبيرة حوالى عام ١٩٤٤، اتفق على عقد واحد مع مالك المنزل لعمل زخرفة للمدخل الخارجى (لوحة ملونة رقم ١٠) وعقد آخر للزخرفة الداخلية ، وتقاضى ثلاثة جنيهات لكلتا القطعتين معًا ، ووفر له الطعام والشراب خلال المدة التى كان يعمل فيها ، كما وفر صاحب المنزل الجير الأبيض الذى لم يكن كافيًا فى هذه الحالة ، وقام جابر بتخفيف الجير بالطين وجعل وسط المدخل باللون الأبيض الصافى، وحاشية المدخل باللون البيج الفاتح .

٥ – خميس ، من الجنوب – (لوحة ٤٥)

المهنة	مليس ومزخرف.
زامل فى العمل	البناء ريحان من الجنوب ، وبناء آخر من الجنوب أيضًا من المناصير فى منطقة "أبو حمد" ، وعمل معهما مجصصًا فى عام ١٩٣٤، وربما كان البناءان بناءً واحدًا .
تأثر بـ	أحمد بتول، وحسن عربى الذى ادعى أن خميس حاول نسخ أعماله، ولكنه لم يستطع . وصحيح أن خميس فى عام ١٩٤٢ حاول تقليد صيغة مدخل حسن عربى على منزل فى أشكيت، ولكنه لم ينسخه تمامًا .
سنوات النشاط	١٩٣٤ – ١٩٤٦ .
المجموعة الإثنية	نوبى دنقلاوى.
مكان الميلاد	دنقلا.
العمر	غير معروف.

منطقة العمل	أشكيت.
الإقامة قبل الفيضان	دبيرة شرق؛ حيث تزوج من هناك.
الإقامة فيما بعد	كسلا (القريبة من خشم القربة).

٦- حسن عربى – (ملقب بحسن حوا على الضفة الشرقية للنيل) (أشكال ٤١ – ٤٢ ، وأشكال ٤٥ ، ٤٦ وشكل ٥٠ح ، م . لوحات ٦١ – ٦٥ ، لوحات ملونة ١٣ – ١٧)**

المهنة	كان حتى حوالى عام ١٩٣٥ ، عاملاً بالسكة الحديد فى عطبرة. ١٩٣٥ – ١٩٥٩ كان مزخرفًا . ١٩٥٩ – ١٩٦٤ كان كمساريًا على حافلة أرقين – غرب حلفا .
زامل فى العمل	فى حوالى عام ١٩٣٦ جابر باب الخير الذى قال إنه كان تلميذًا له. فى حوالى عام ١٩٤٠ – ١٩٤٣ داود عثمان. بعد عام ١٩٤٣ خليل صالح. ١٩٤٦ أحمد بتول ، الذى عمل مع حسن عربى فى منزل بأشكيت؛ حيث جهز أحمد بتول الرمل والسطح الطينى ، وعمل حسن بالزخرفة الفعلية ، وفى وقت غير محدد فى أوائل الأربعينيات ، زامل صالح ميرغنى.
سنوات النشاط	١٩٣٥ – ١٩٥٩ .
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.
مكان الميلاد	أرقين.
العمر	ولد فى عام ١٩٠٩

منطقة العمل	١٩٣٥ أرقين ، أو بنارتى – تدبيرة شرق.
	١٩٤١ – ١٩٥٩ أشكيت.
	١٩٤٢ – ١٩٥٩ أرقين.
تواريخ مجهولة	فى بلانة وأدندان فى النوبة العليا.
الإقامة قبل الفيضان	أرقين.
الإقامة فيما بعد	خشم القربة.
معدل الأجر	١٩٤١ فى دبيرة تم التعاقد على زخرفة منزل بعد إعادة تجصيصه للاحتفال بعرس ، وتقاضى عنه حسن خمسة قروش للمتر الواحد، ووصل المبلغ الذى تقاضاه إلى خمسة جنيهات فى المجموع، وأحضر صاحب الدار الألوان التى كانت الأحمر والأصفر والأزرق والأبيض .
	١٩٤٢ تقاضى حسن فى أشكيت سبعة جنيهات لزخرفة المنزل قبل العرس، وعمل حسن لمدة خمسة عشر يومًا لإتمام الزخرفة، وكان يأكل ويشرب على حساب صاحب الدار .
	١٩٤٥ فى أرقين تقاضى مبلغ ثلاثة جنيهات لزخرفة ديوان أنجزه فيما بين ثلاثة وأربعة أيام .
	١٩٤٦ فى أشكيت زخرف حسن منزل ابن خليل صالح، وقد ساعده فى ذلك خليل صالح الذى أنجز جزءًا من العمل دون مقابل، وتقاضى حسن ثلاثة قروش لمتر الزخرفة الواحد ، وربح ثلاثة جنيهات فى المجموع ، وقد أنجز العمل فى ثلاثة أيام .

٧- صالح المنصورى*

المهنة	البناء الذى كان يقوم بالتلييس والزخرفة بنفسه.
سنوات النشاط	١٩٣٥
المجموعة الإثنية	سودانى من جنوب دنقلا.
مكان الميلاد	وسط السودان. العمر غير معروف.
منطقة العمل	فرس شرق؛ حيث بنى وزخرف منزلاً، وقد زخرف ديوان مسجد ثم قام أصحاب المنزل فيما بعد برسمه بالألوان، وكان قد زخرفه بخطوط ومربعات صغيرة؛ إذ إن الطلاء الذى حصلوا عليه كان بكميات صغيرة .
الإقامة	غير معروفة .

٨ – عبده بتول – (أشكال ٤٧ ، لوحات ٤٩ ، ٧٧ ، لوحة ملونة رقم ١٨) الأخ الأصغر لأحمد بتول**

المهنة	مليس منازل ومزخرف.
	١٩٤٧ – ١٩٦٤ جزار فى أرقين.
تلميذ	أحمد بتول .
تأثر بـ	أحمد بتول وحسن عربى.
سنوات النشاط	١٩٤٠ – ١٩٤٧ .
المجموعة الإثنية	نوبى جاء والده من مصر العليا.
مكان الميلاد	أرقين.
العمر	ولد فى ١٨ من مايو ١٩٢٢ .
منطقة العمل	١٩٤٠ – ١٩٤٧ أشكيت. ١٩٤٣ دبيرة غرب ، سرة شرق ، عكشة١٩٤٤ ، بعد ١٩٤٧ أرقين.

تواريخ مجهولة	فرس غرب – حلة التيـرة ، بلانة ، مصـر العليـا لوحات ٤٩ ، ٧٧) .
الإقامة قبل الفيضان	أرقين فى منزل عليه زخرفة فوق مدخلين بنقوش بسيطة محددة بمثلثات وفوق أحد المداخل رأس غزال محنط .
الإقامة فيما بعد	خشم القربة .

٩ – بابكر المنصورى

المهنة	مليس منازل.
تأثر بـ	أحمد بتول.
سنوات النشاط	١٩٤٤ .
المجموعة الإثنية	سودانى من جنوب دنقلا.
مكان الميلاد	وسط السودان.
العمر	غير معروف.
منطقة العمل	أشكيت.
الإقامة	غير معروفة.

١٠– خليل صالح – (شكل ٥١ جـ)**

المهنة	نجار ، مساعد مزخرف.
تلميذ	أحمد بتول.
زامل فى العمل	حسن عربى .
سنوات النشاط	١٩٤٥ – ١٩٤٧ .
المجموعة الإثنية	من قبيلة العليقات ، وهو – فى الأصل – ليس من منطقة حلفا .
مكان الميلاد والعمر	غير معروفين.
منطقة العمل	أشكيت.
الإقامة قبل الفيضان	أشكيت.

الإقامة فيما بعد	غير معروفة .
معدل الأجر	دفع له فى البداية وهو مساعد مزخرف أربعة قروش لعمل يوم واحد، وعندما أصبح أكثر براعة وعمل بشكل مستقل دفع له مبلغ جنيه واحد فى اليوم، وكان يتقاضى جنيهين لصناعة باب خشبى.

١١ - محمد صالح (شكل ٢٨ د ، هـ)

المهنة	بنّاء ، مليس.
سنوات النشاط	١٩٤٧ - بعد فيضان عام ١٩٤٦ .
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.
مكان الميلاد والإقامة	يقال إنه من : (أ) سرس ، سرس تحالى. (ب) سرس أترى . (ج) عبرى.
العمر	توفى عام ١٩٦٥ .
منطقة العمل	دبيرة شرق.

١٢ - محمد محمود عبد الرحيم*

المهنة	مليس ، بناء.
تأثر بـ	أسلوب عمل سرس (شكل ٢٨).
سنوات النشاط	١٩٤٦ - ١٩٤٧ ، بعد فيضان عام ١٩٤٦ .
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.
مكان الميلاد والإقامة	سرس.
منطقة العمل	أشكيت ، أرقين.

١٣ – عبد العزيز الأمين (شكل ٣٤ وشكل ٥٠ هـ)

المهنة	مليس مزخرف،
زامل فى العمل	بناء من المناصير؛ حيث عمل معه مليسًا .
تأثر بـ	أحمد بتول .
سنوات النشاط	١٩٤٧ – ١٩٥٦ .
المجموعة الإثنية	نوبى محسى.
مكان الميلاد	السكوت (كوشة).
العمر	غير معروف، ولكنه مات صغيراً .
منطقة العمل	دبيرة شرق ، دبيرة غرب ، حلة نجع الكنوز ، أشكيت.
مكان الإقامة	دبيرة شرق.

١٤– مكى

المهنة	مزخرف – طباخ فى مطعم فى وادى حلفا .
سنوات النشاط	حوالى أعوام ١٩٥٠ – ١٩٦٠ .
المجموعة الإثنية	غير معروفة.
مكان الميلاد والعمر	غير معروفين.
منطقة العمل	أرقين ، حيث زخرف واجهة مبانٍ بتقليد على وجه الحصر لنحت الحجارة والبناء بالطوب .
الإقامة قبل الفيضان	وادى حلفا .

بالنسبة إلى داود عثمان ومحمد سليمان ، اللذيْن عملا معًا شمال وادى حلفا وحتى فى المنطقة الواقعة جنوب تلك المدينة ، انظر ملحق أ أرقام ٨ ، ١٤ .

المراجع

ABDULLA AL-TAYIB. 'The Changing Customs of the Riverain Sudan – III', *Sudan Notes and Records*, XLV, 1964, 12–28.

ADAMS, W. Y. 'The Christian Potteries of Faras', *Kush* IX, Khartoum 1961, 30–43.

ADAMS, W. Y. 'An Introductory Classification of Christian Nubian pottery', *Kush*, X, Khartoum 1962, 245–88.

ADAMS, W. Y. 'Post-Pharaonic Nubia in the Light of Archaeology, III', *Journal of Egyptian Archaeology*, LI, London 1965, 160–78.

ADAMS, W. Y. 'Sudan Antiquities Service Excavation at Mienarti 1963–64', *Kush*, XIII, Khartoum 1965, 148–94.

ADAMS, W. Y. 'The Nubian Campaign: Retrospect and Prospect', *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski*, Warsaw 1966, 13–30.

ADAMS, W. Y. 'Post-Pharaonic Nubia in the Light of Archaeology, III', *Journal of Egyptian Archaeology*, LII, London 1966, 147–62.

ADAMS, W. Y. 'Continuity and Change in Nubian Cultural History', *Sudan Notes and Records*, XLVIII, Khartoum 1967, 1–32.

AHMAD MUHAMMAD ALI AL-HAKIM. *Al-Zakharif al mi'mariya wa Talawaruha fi mantigat Wadi Halfa* (Architectural decorations and their development in the Wadi Halfa district), Sudan Unit Occasional Papers No. 1, University of Khartoum, October 1965.

Al-Hilal, Egyptian Pictorial Review, vol. XLVIII, Cairo, 1 December 1939.

Al-Mussawar, Egyptian Illustrated Review, No. 779, Cairo, 15 September 1939.

AMALGRO, M., F. PRESEDO, and M. PELLICER. 'Preliminary Report on the Spanish Excavations in the Sudan 1961–62 (b), the C-Group Cemetery at Argin South', *Kush*, XI, Khartoum 1963, 175–195.

AMALGRO, M., R. BLANCO CARO, M. A. GARCIA-GUINEA, F. PRESEDO VELO, M. PILLICER CATALAN, and J. TEIXIDOR. 'Excavations by the Spanish Archaeological Mission in the Sudan, 1962–3 and 1963–4, V, The Christian Site of Abkanarti', *Kush*, XIII, Khartoum 1965, 89–92.

APULEIUS. *Metamorphoses*, published as *The Golden Ass*, W. Adlington tr., Loeb Classical Library, London and Cambridge, Mass. 1958.

ARKELL, A. J. *A History of the Sudan*, London 1955.

ARKELL, A. J. *History of the Sudan to 1821*, London 1961.

BELL, H. *Place Names in the Belly of Stones*, Linguistic Monograph Series No. 5, Sudan Research Unit, Faculty of Arts, Khartoum University, Khartoum, December 1970.

BLACKMAN, A. M. 'The Fox as a Birth-Amulet', *Man*, IX, 4, London 1909, 9, 10.

BLACKMAN, A. M. 'Some Egyptian and Nubian Notes', *Man*, X, 11, London 1910, 29.

BURCKHARDT, J. L. *Travels in Nubia*, London 1819.

CAVENDISH, M. W. 'The Custom of Placing Pebbles on Nubian Graves', *Sudan Notes and Records*, XLVII, 1966, 151–6.

COLE, H. M. 'Mbari is a Dance', *African Arts/Arts d'Afrique*, II, No. 4, Los Angeles 1969, 42–51.
CROWFOOT, GRACE M. 'A Note on the Stringing of Sudanese Beds and Stools', *Dryad Quarterly*, III, No. 1, January–March, Leicester 1933, 12–19.
CRUM, W. E., see Winlock, H. E.
CURTO, S. *Nubia, storia di una civiltà favolosa*, Novara 1965.
DAFALLA, H. 'Notes on the History of Wadi Halfa Town', *Sudan Notes and Records*, XLVI, Khartoum 1965, 8–26.
DANTHINE, HÉLÈNE. *Le Palmier-dattier et les arbres sacrés, dans l'iconographie de l'Asiè occidentale ancienne*, vol. II, Paris 1937.
Dictionnaire de Théologie Catholique, Vol. X, 2, Paris 1929, Col. 2216–46, Monophysisme; Col. 2276, Monophysite (Église Copte).
DUERDON, D. *African Art*, London 1968.
EMERY, W. B. and L. P. KIRWAN. *The Royal Tombs of Ballana and Qustal*, Cairo 1938.
EMERY, W. B. *Nubian Treasure*, London and Southampton 1948.
EMERY, W. B. *Egypt in Nubia*, London 1965.
ENSOR, F. S. *Incidents on a Journey through Nubia to Darfoor*, London 1881.
ERDMANN, K., see Jänichen, H.
FADL HASAN, Y., see Lewis, I. M.
GERSTER, G. 'Threatened Treasures of the Nile', *National Geographic*, 124, No. 4, Washington, October 1963, 587–621.
GERSTER, G. 'Nubia before the Flood', *The Sunday Times Colour Magazine*, London, 11 June 1964, 22–9.
GERSTER, G., see Michalowski, K.
GLEICHEN, COUNT. *The Anglo-Egyptian Sudan*, London 1905, vol. I.
GRIFFITH, F. LL. 'Oxford Excavations in Nubia', *University of Liverpool Annals of Archaeology and Anthropology*, VIII, Liverpool 1921, 65–104.
GRIFFITH, F. LL. Pakhoras-Bakarâs-Faras in Geography and History. *Journal of Egyptian Archaeology*, XI, London 1925, 259–68.
GROHMAN, A. *Götersymbole und Symboltiere auf südarabischen Denkmälern*, Vienna 1914.
HALL, H. T. B. 'A Note on Cattle Skulls Excavated at Faras', *Kush*, X, Khartoum 1962, 58–61.
GWYN GRIFFITHS, J. and IBRAHIM AHMED IBRAHIM. 'The Use of Plates and Saucers to Decorate Houses in Lower Nubia and Upper Egypt', *Sudan Notes and Records*, XXI, Khartoum 1938, 217–20.
HAYCOCK, B. G. 'Towards a Better Understanding of the Kingdom of Cush (Napata-Meroe)', *Sudan Notes and Records*, XLIX, Khartoum 1968, 1–16.
HERZOG, R. *Die Nubier*, Berlin 1957.
HEWES, G. W. 'Gezira Dabarosa: Report of the University of Colorado Nubian Expedition, 1962–3 season', *Kush*, XII, Khartoum 1964, 174–85.
HILLIER, B. *Art Deco of the 20s and 30s*, London 1968.
HOLT, P. M. *A Modern History of the Sudan*, New York 1961.
HOSKINS, G. A. *Travels in Ethiopia*, London 1835.
HUARD, P. 'A propos des bucrânes à corne déformée de Faras', *Kush*, XII, 1964, 63–81.
Huntley and Palmers Xmas Biscuits and Cakes, catalogues issued annually, Reading 1924–40.
IBRAHIM AHMED IBRAHIM, see Gwyn Griffiths, J.
JAKOBIELSKI, S. 'Some Remarks on Faras Inscriptions', E. Dinkler, ed., *Kunst und Geschichte Nubiens in Christlicher Zeit*, Recklinghausen 1970, 29–38.

JÄNICHEN, H. *Die Bildzeichen königlicher Hoheit bei den iranischen Völkern*, Bonn 1956, reviewed by Erdmann, K., *Bibliotheca Orientalis*, XIII, Leiden 1956, 255–6.

KEATING, R. *Nubian Twilight*, London 1962.

KIDD, W. 'Comment', *Urbanization*, Magazine of the Faculty of Architecture, Ahmadu Bello University, Zaria, vol. 7, 1967–8, 8–9.

KIRWAN, L. P. 'Prelude to Nubian Christianity', *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski*, Warsaw 1966, 121–8.

KIRWAN, L. P.; see Emery, W. B.

KRAUSE, M. 'Zur Kirchen- und Theologiegeschichte Nubiens', E. Dinkler, ed. *Kunst und Geschichte Nubiens in Christlicher Zeit*, Recklinghausen 1970, 71–86.

KRONENBERG, A. and W. 'Preliminary Report on the Anthropological Field Work in Sudanese Nubia, 1964', *Kush*, XIII, Khartoum 1965, 205–12.

KRONENBERG, A. and W. 'Parallel Cousin Marriage in Medieval and Modern Nubia – Part I', *Kush*, XIII, 1965, 241–60.

KRONENBERG, A. and W. 'Wooden Carvings in the South Western Sudan', *Kush*, VIII, 1960, 274–81.

LAPIDUS, IRA M., ed., *Middle Eastern Cities*, Berkeley and Los Angeles 1969.

LEE, D. R. 'The Nubian House: Persistence of a Cultural Tradition', *Landscape*, 18, No. 1, Berkeley, Winter 1969, 36–9.

LEPSIUS, R. *Nubische Grammatik*, Berlin 1880.

LEWIS, I. M., ed., *Islam in Tropical Africa*. Part Two, II, Y. Fadl Hasan. 'The Penetration of Islam in the Eastern Sudan', 144–55.

LIGHT, H. *Travels in Egypt, Nubia, Holy Land, Mount Libanon and Cyprus*, London 1818.

L'ORANGE, H. P. *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo 1953.

MEDIĆ, M., see Nesković, J.

MERRILL, W. 'The Wooden Locks of the Halfa Region', *Sudan Notes and Records*, XLV, 1964, 29–34.

MICHALOWSKI, K. *Faras, fouilles Polonaises 1961*, Warsaw 1962.

MICHALOWSKI, K. *Faras, fouilles Polonaises 1961–1962*, Warsaw 1965.

MICHALOWSKI, K. *Faras*, Leyden 1966.

MICHALOWSKI, K. 'Open Problems of Nubian Art and Culture in the Light of Discoveries at Faras', E. Dinkler, ed., *Kunst und Geschichte Nubiens in Christlicher Zeit*, Recklinghausen 1970, 11–19.

MICHALOWSKI, K. and G. GERSTER. *Faras, die Kathedrale aus dem Wüstensand*, Cologne, Zürich 1967.

MILEHAM, G. S. *Churches in Lower Nubia*, Philadelphia 1910.

MONNERET DE VILLARD, V. *La Nubie Médiévale*, vol. IV, Cairo 1957.

MUSTAFA IBRAHIM TAHA, 'The Art of Making Manwaras in Nubia', *Sudan Notes and Records*, XLIX, Khartoum 1968, 155–7.

NEŠKOVIĆ, J. and M. MEDIĆ. Šeik abd al Gadir. *Zbornik zaštite spomenika kulture*, XVI, Belgrade 1965, 67–80.

OLIVER, R., ed., *The Middle Ages of African History*, London 1967.

PICARD, C. G. *Catalogue du Musée Alaoui*, Collections puniques, vol. I, Tunis 1955.

QUATREMÈRE, E. *Mémoires géographiques et historiques sur l'Egypte, et sur quelques contrées voisines*, vol. II, Paris 1811.

REED, W. 'A Study of Marine Fisheries in the Sudan', *Sudan Notes and Records*, XLIII, 1962, 1–15.
ROBINSON, A. E. 'The Cult of the Crocodile', *American Anthropologist*, 34, Menasha Wisconsin 1932, 550.
SCANLON, G.T. 'Slip Painted Pottery from Wizz', *African Arts/Arts d'Afrique*, II, No. 1, Los Angeles 1968, 8–13, 65–9.
SEGALL, B. 'Notes on the Iconography of Cosmic Kingship', *The Art Bulletin*, XXXVIII, New York 1956, 75–80.
SHINNIE, MARGARET. *Ancient African Kingdoms*, London 1965.
SHINNIE, P. L. *Medieval Nubia*, Khartoum 1964.
SHINNIE, P. L. *Meroe, a Civilization of the Sudan*, New York 1967.
SHINNIE, P. L. 'The University of Ghana Excavation at Debeira West 1963', *Kush*, XII, Khartoum, 1964, 208–15.
SIMSON, O. von, *Sacred Fortress*, Chicago 1948.
STANNUS, H. 'Alphabet Boards from Central Africa', *Man*, X, 18, 1910, 37–8.
Sudan Almanac, 1967, Central Office of Information, Republic of the Sudan, 1966–7.
SWITHENBANK, M. *Ashanti Fetish Houses*, Accra 1969.
TRIGGER, B. G. *History and Settlement in Lower Nubia*, Yale University Publications in Anthropology, 69, New Haven 1965, 16.
TRIGGER, B. G. 'The Cultural Ecology of Christian Nubia', E. Dinkler, ed., *Kunst und Geschichte Nubiens in Christlicher Zeit*, Recklinghausen 1970, 347–78.
TRIMINGHAM, J. S. *Islam in the Sudan*, London 1965.
TRIMINGHAM, J. S. *The Influence of Islam upon Africa*, London 1968.
TURNURE, J. H. 'Etruscan Ritual Armor: Two Examples in Bronze', *American Journal of Archaeology*, 69. No. 1, January 1965, 39–48.
WENZEL, M. 'A Note on the Cat-Lore of Nubia', *Folklore*, 75, London, Summer 1964, 21.
WINLOCK, H. E. and W. E. CRUM. *The Monastery of Epiphanius at Thebes*, New York, Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition Publications, vol. III, Part I, New York 1926.

المؤلفة فى سطور :

ماريان ونزل

مؤرخة مختصة بالفنون، وخاصة الفنون الشعبية .

المترجم فى سطور :

فؤاد محمد عكود

من مواليد أمنتجو بالمديرية الشمالية بالسودان .

ليسانس حقوق، جامعة القاهرة، فرع الخرطوم .

ترجم عدة كتب منها :

- قضية الشعوب : دراسة فى تاريخ الحروب الفدائية فى إفريقيا بازل ديفيدسون . (نشرت بصحيفة الاتحاد الدولية ٢٥ حلقة) .
- الإسلام فى السودان : سبنسر تريمنجهام . المجلس الأعلى للثقافة . المشروع القومى للترجمة .
- على دينار ، آخر سلاطين دارفور : ألن ثيوبولد .
- زخارف العمارة النوبية – ماريان ونزل .
- ملائكة النيل : مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة .
- العديد من المقالات والبحوث عن اللغة والحضارة النوبية .

المراجع فى سطور :

حسان على أحمد

مواليد وادى حلفا – السودان .

- بكالريوس اقتصاد وعلوم سياسية ١٩٧٧ – جامعة الخرطوم .
- دبلوم عالى فى التخطيط الثقافى – معهد التخطيط – القاهرة ١٩٨٥ .
- دبلوم رسم توضيحى – اليابان ١٩٨٦ .
- أقام العديد فى المعارض بالسودان وخارج السودان .
- نال العديد من الجوائز آخرها جائزة التميز – بينالى القاهرة ٢٠٠٧ .
- جائزة من جوائز نوما لرسوم كتب الأطفال – اليابان ١٩٨٥ – ١٩٩٥ .

التصحيح اللغوى : **أسامة عرابى**
الإشراف الفنى : **حسن كامل**





هذا الكتاب يضم تقريبًا كل ما أمكن
الحصول عليه من زخارف المنزل النوبى.
تلك الزخارف التى دخلت المنطقة فى
أوائل القرن العشرين فى منطقة شمال
وجنوب وادى حلفا. المنطقة التى غرقت
مساكنها تحت مياه بحيرة السد العالى
فى عام ١٩٦٤. ويصف الكتاب مميزات
وتطور ومصادر زخارف المنزل النوبى
لقد بذلت المؤلفة "ماريان ونزل" جهدًا
مقدرًا فى جمع وتصوير ورسم وتحليل الزخارف
كما قامت بدراسة وتحليل أسلوب كل مزخرف
وطريقته فى الرسم والتلوين.





تصميم الغلاف: حسان على